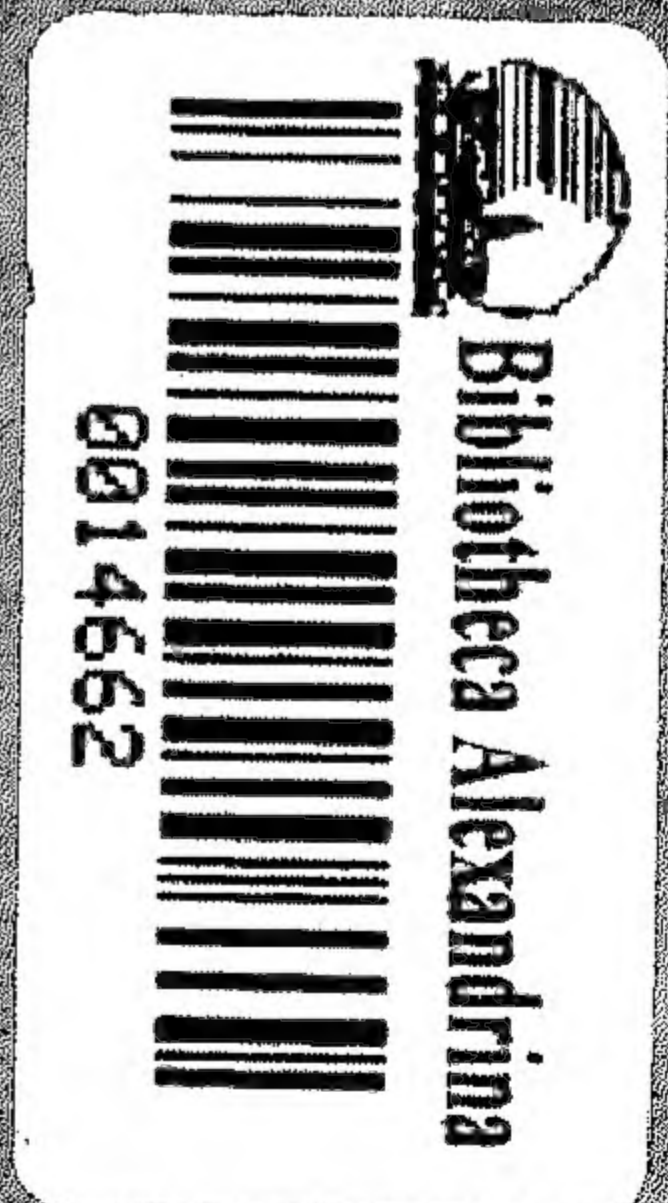


قصص كفتى

أصولها الفنية . . . روادها

د. محمد حسن عبد الله



قصص الأطفال

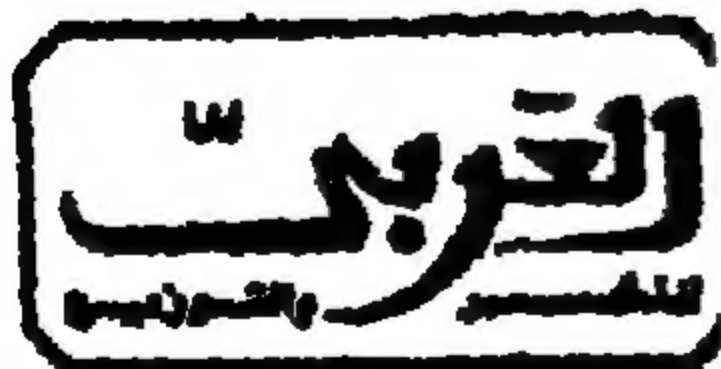
أصولها الفنية... رواها



GL
Digitization of the Alexandria Library (GOAL)
Bibliotheca Alexandrina

د. محمد حسن عبد الله

الهيئة العامة للإسكندرية	
رقم	306.0143
رقم التسجيل	... ٤٨١٢٢ ...



٩٠- القصر العربي (١١٤٥١)
القاهرة - جمهورية مصر العربية
تليفون: ٢٥٤٧٥٦٦، ٢٥٤٧٥٦٩
فاكس: ٢٠٢٠٢٥٤٧٥٦٦

مقدمة

« علموا أولادكم ، فإنهم خلقوا لزمان غير زمانكم »

هذه كلمات حكيمة للإمام على كرم الله وجهه . لقد أوجب التعليم بفعل أمر ، ولكن التعليل هو الذى يستفز الفكر، « فإنهم » تعنى « لأنهم » والدلالة المشتركة أن الأولاد (وهى تعنى البنين والبنات) ^(١) هم مشروع المستقبل ، ولذا ينبغى أن نعلمهم علم الزمان الآتى ، وليس علم الأمس ، واليوم وحسب . وهذا الاستعداد لتلقى المستقبل والتفاعل معه والتأثير فيه يبدأ بقدرتنا على المعرفة بالماضى ، والقدرة على نقده ، وتعاملنا مع الحاضر واختباره بالتجارب والمقارنات المستمرة .

يكثُر الحديث فى السنوات الأخيرة عن عام ٢٠٠٠ ، وعن القرن الحادى والعشرين . ولكن ماذا أعدنا لهذا القادم الذى يطرق أبوابنا ؟ إننا بحاجة إلى « مشروع قومى » ^(٢) يضع تصورات ومبادئ للمستقبل ، وأعتقد أن « الطفولة » من حقها علينا ، كما أن من حق الوطن ، ومن حقنا على أنفسنا أن تكون الطفولة « الباب الأول » فى المشروع القومى الذى نتطلع إليه ؛ لأن تنشئتها الصحيحة هى الضمان الحق لنجاح خطط المستقبل .

إن ثقافة الطفل حجر الزاوية فى توجهه النفسى والفكرى والاجتماعى ، وهذه الثقافة تبدأ بميلاده، وتصنع آثارها الحاسمة فى السنوات الأولى من الطفولة ، وقد تلامس مرحلة الشباب . وليس من شك فى أن قصص الأطفال هى المدخل الرئيسى ، المشبع ، القادر على مخاطبة الطفل عاطفة وفكرا ، وتقويمه لسانا وتصورا لعلاقته بالأشياء ، وبالناس ، منذ قدرته على الإدراك ، وحتى يبدأ رحلة الاستقلال الفكرى ، وهو الطريق إلى الفيض الإبدعى .

إن الثقافة تهدف - بوجه عام - إلى رياضة الملكات البشرية بحيث تصبح أتم نشاطا واستعدادا للإنجاز ، وذلك من خلال ترقية العقل والأخلاق ، وتنمية الذوق السليم سلوكا وشعورا . وبالنسبة للطفل فى المراحل العمرية التى نتعامل معها سيكون الإمداد بالمعرفة الصحيحة ، والتوجيه الأخلاقى ، وتنمية الخبرة بالحياة ، والمساعدة على التكيف مع الجماعة ، هى الأهداف الأساسية للثقافة ، وهى بذاتها الأهداف الرئيسية للقصص ، تضاف إليها الأهداف التعليمية ، كتقويم النطق، وتنشيط ملكة التخيل ، والقدرة على النقد ، والتدريب على التعبير عن الفكرة الواحدة بأكثر من طريقة . فلعل هذه الصفحات تبلغ بنا بعض ما نرجوه لها .

وبالله التوفيق.

١ - فى المعجم الوسيط : الوالد : كل ماولد . ويطلق على الذكر والأنثى ، والمثنى والجمع .

٢ - المشروع القومى يعنى أن نضع تصورا ونحدد أهدافا لما يجب أن تكون عليه بلادنا مستقبلا . وهذا بدوره يساعد على تحديد الوسائل التى نحقق بها الأهداف . وبالطبع يتم تحديد ملامح المشروع القومى بجهرد قادة الفكر والعلماء .

مدخل

[I]

موضوع هذه الصفحات « قصص الأطفال » . وقد يبدو الأمر بسيطاً تلقائياً (ولعله لا يحتاج إلى دراسة) فتحن نعرف أن الأطفال يحبون القصص ، يميلون إلى سماعها من الكبار ، بل قد يشغف أحدهم بقصة معينة ، فيلج على طلب سماعها مراراً ، مع أنه يعرفها سلفاً ، وإذا ما حاول رواية القصة أن يختصر بعض أحداثها ، أو يغير في بعض عباراتها المأثورة ، فربما اعترض المتلقى^(١) الطفل [و صوب الخطأ للراوي ، وألزمه بالإعادة والدقة] لقد كنا جميعاً أطفالاً ، وتعلقنا بالقصص ، وشغفنا شغفاً بقصص معينة ، ولعل هذه القصص التي زاد تعلقنا بها ، أو بعضها ، لا تزال عالقة بذاكرتنا ، نستعيدنا بحب إذا دعت مناسبة ، ونعيد ترديدها لأطفالنا ، وكأننا نريد أن ننقل إليهم تجاربنا وخبراتنا ، ومهما كانت الدوافع فإن الحنين إلى الطفولة والاعتزاز بالذات سيكونان من بين هذه الدوافع .

بيد أننا لم نفكر كثيراً . نحن الآباء والأمهات . في الأهمية والخطورة التي تقوم بها القصص في حياة الطفل^(٢) ، وكأن الأمر لا يتجاوز الحاجة إلى التسلية ، وإلهاء الطفل عن ممارسة بعض الألعاب أو الحركات الخطرة أو المدمرة ، وقد يضاف إلى هذا عامل الوعظ أو التوجيه الأخلاقي . على أن الأمر يتجاوز - في النهاية - الإحساس العام لدى الكبار بأن قصص الأطفال مثل النباتات البرية^(٣) ، توجد في أماكنها دائماً دون عناية من أحد ، وأنها لا صاحب لها ، ومن ثم فالجميع - من الكبار - مطلق إستخدامها بالصورة التي يرونها محققة لأغراضهم !!

وعلى أية حال ، فإننا لا نستطيع أن ندين استخدام الجدات والأمهات ، (والأجداد والآباء بالطبع) للقصص في تسلية الأحفاد والأبناء وتلقينهم الآداب والتقاليد ، فلقد كان لديهم . بالعاطفة الغريزية . الفطرية ، وبطول التجربة وتراكم الخبرة . ما ينأى بهم عن الانحراف بأهداف القصة أو الاضطراب في تركيبها بحيث تبدو مقنعة مشبعة لخيال الطفل أو تفكيره وعقله حسب المرحلة العمرية التي يجتازها ، وهذا ما يغلب على الظن ، وقد يبلغ اليقين ، حين نستعيد ما بقى من هذه القصص في ذاكرتنا ، أو نحصى القصص التي تحكى للأطفال بعامة في التراث الشعبي .

(١) ولعلنا ندرك مدى الحرمان والتعطش الذي يعاني منه الطفل حين تكون أمة مشغولة عنه دائماً ، أو ناضية الخيال . وأيضاً حين يكون معلمه غير محب للقصص أو غير محب لعمله أصلاً هنا يكون الأثر على الطفل سلبياً من كافة النواحي التربوية والتعليمية

(٢) جرى العرف في مصر على وصف هذه النباتات بأنها « شيطانية » ، والشيطان لا يستنبت خضرة ، وإنما هي نباتات « زانية » منسوبة إلى خالقها ومنبتها دون جهد إنساني ، أو « برية » منسوبة إلى المكان ، فالبرية - بتشديد الراء المكسورة ، وتشديد الياء : الصحراء ، وهذه النباتات الرطانية أكثر ما تظهر في الصحراء (بالنسبة لبلادنا وليس فيها غابات مثلاً .

غير أن الأمر اتسع جداً في زماننا هذا ، وتقوم الشواهد والمؤشرات على احتمالات مزيد من التنوع والتوسع في المستقبل القريب .

فلم تعد الجدة والجد ، هما المصدر الرئيسى لإمداد الطفل بالقصص ، كما لم يعد الأب . المشغول دائماً بهوم عمله . ولم تعد الأم . التى أصبحت غالباً موظفة بشكل ما . مصدراً مهماً يستطيع أن يخترع أو يحكى . وحتى لو كانت الجدة أو الجد ، لا يزالان يحملان الطاقة والرغبة فى الجلوس بين الأحفاد لقص الحكايات المشوقة . فإن ظروف المعيشة فى المدن ، التى تحتم أو تفضل أن يكون المنزل (الشقة) مخصصاً للأسرة الصغيرة (الأب والأم وأطفالهما فقط) ومن ثم لم يعد هناك مجال لجلسة هادئة مستقرة متكررة ، للجدّة بين أحفادها ، إلا فى غط البيت الريفى الكبير ، (الذى يجمع بين الجد والأب والحفيد فى بناء أسرى واحد) وهذه الصيغة لا تزال موجودة ، ولكنها لم تعد شاملة، لعلها تنحدر نحو الانقراض فى القرية ذاتها ، تحت دوافع إقتصادية ، وسكانية ، لا يسهل التغلب عليها .

وخلاصة الأمر أن مصادر القص على الأطفال تعددت ، كما تنوعت طرق التوصيل . فإلى الأجداد والآباء وجد معلم المدرسة ، والإذاعة ، والتليفزيون ، والمسرح ، والمجلة ، والكتاب . وهكذا لم تعد الكلمة المحكية شفاهاً ومواجهة هى الصيغة الوحيدة ، بل دخلت الكلمة المحكية عبر المدياع ، والمحكية المصورة فى التليفزيون ، والحوارية المقترنة بالحركة فى المسرح ، فضلاً عن المجلة والكتاب .

وزيد من أهمية الالتفات إلى قصص الأطفال أن هذا التنوع العظيم فى وسائل توصيلها يقترب بالتفوق الكمى ، وبالإحساس بأهمية القصص الذى يؤكد الرواج الواضح فى تسويق مجلات الأطفال وقصص الألفاز^(١) . وليس دخول المعلم مجال التعليم بالأمر المستحدث ، فمعلم المدرسة (أو الكُتّاب) يأخذ مكانه ويؤدى وظيفته منذ آلاف السنين ، ولكن « حجم » اهتمامه بالقصص ، وفنية أدائه لها ، واستعانتة بوسائل تعليمية وفنية لإبلاغ أهدافها إلى الأطفال ، هو الجانب المستجد ، فالأمر يختلف تماماً. وإذا فكرنا فى أداة توصيل واحدة هى التليفزيون مثلاً سنجد إمكانات الأداء القصصى فيه لا تقف عند نقطة محددة ، إذ يمكن أن يلبأ المخرج إلى:

- (١) أن تروى الحكاية سرداً ، كما كان يفعل الأجداد . وهذا ما نلاحظه فى برامج التليفزيون الموجهة إلى الطفولة المبكرة ، إذ يتجمع الأطفال حول المذيعة وهى تحكى . وقد تستعين بإحدى العرائس .
- (٢) أن تروى مقاطع بطريقة سردية ، مثل مدخل الحكاية ، ثم يأتى مشهد حوارى يؤدى تمثيلاً ، ثم يأتى السرد مرة أخرى بمثابة تعليق على المشهد السابق ، وتهيئ للمشهد التالى .. وهكذا . كما نشاهد

(١) ويؤكد أيضاً إقبال الأدباء والشعراء بكثرة واضحة مؤخرًا على التأليف للطفل ، وهذا أمر محمود ، ومع هذا يوجب على النقاد التربوى والفنى أن يتابع ويقوم ، وينير الطريق أمام من يملك الموهبة ، حتى لا يخلعه التشويق عن الأهداف ، ولا يشغله « المعنى » عن اللغة إلخ .

عادة فى عرض حكايات « ألف ليلة » فالسرد يغطى وصف المشاهد التى لا يسهل قشيلها ، ثم يتجدد موقف معين ، يجرى بطريق التمثيل .

(٣) أن تؤدى القصة كاملة بطريق التمثيل .

وفى جميع الحالات السابقة ، يمكن أن تؤدى بواسطة شخصيات إنسانية فى شكلها المألوف ^(١) ، ويمكن أن تجسد بواسطة « العرائس » (مثلما نشاهد فى أوبريت الليلة الكبيرة ... وغيرها) كما يمكن اللجوء إلى الصور المتحركة ... وقد يضع المستقبل أمامنا وسائل أخرى لم نفكر فيها أو نتوقعها . وإذا كانت الوسيلة التى يلجأ إليها المخرج التليفزيونى محكومة بالتكلفة المادية أولاً (ونعرف أن الصور المتحركة باهظة التكاليف) ثم بوجود العناصر البشرية المدربة التى يمكنها إجادة التمثيل ، أو تحريك العرائس أو تشغيل الأجهزة الفنية المعقدة ... فإن الأساس فى كل الحالات هو وجود القصة المحبوبة ، المتقنة ، المكتوبة بلغة مناسبة ، الهادفة إلى خلاصة ، يمكن تجريدتها فى عبارة محددة مفهومة بالنسبة للأطفال الموجهة إليهم .

(٢)

إن تداعيات الحديث عن قصص الأطفال ، وقوة لصوقها بالذاكرة ، لا بد أن تستدعى إلى الوعى بعضاً من تلك القصص ، التى مر على قراءتها أو حفظها أعوام ليست بالقليلة ، ومع هذا بقيت محتفظة بنفسها فى صيغتها الصحيحة الكاملة ، لأن الذاكرة استوعبتها فى زمن مبكر ، كانت فيه خالية أو شبه خالية ، لا تتزاحم فيها الأشياء التى نتوق إلى حفظها ، ولا تتعارض على صفحاتها المعلومات التى تقدم إليها ونطالب باستظهارها . لقد أصبحت قطعة من « التاريخ النفسى » وعهد « الطفولة السعيدة » ، إذا قيست إلى الواقع الراهن وما يشغله من واجبات ، وما يحيط به من احتمالات . لا بد أن نشير هنا إلى حقيقة ، تترتب عليها تبعه وواجب . فإذا كانت قصص الطفولة لها كل هذا الحضور ، وهذا التأثير فى النفس ، وهذه حقيقة ، فإن مسئوليتنا كمرين ، وواجبنا كموجهين للنشء ، وقدره ومثالا للأجيال المتعاقبة ، أن نحسن اختيار تلك القصص التى نقدمها ، وأن نجيد أسلوب تقديمها ، لأن « النص » يستقر فى الذاكرة ، والمخيلة ، مرتبطاً بطريقة تقديمه ^(٢) - ومرسباً - مع الزمن . المغزى الذى يستخلص منه ، وهذا المغزى المترسب يعمل عمله فى توجيه السلوك ، وترسيخ القيم أو خلخلتها ،

(١) وقد ترمذى أفنعة الحيوانات ، مجرد أفنعة على الوجهة ، وقد تلبس هيئة الحيوان كاملة . وهذا يتطلب نفقات إضافية ، لكنه أكثر

إقناعاً وإمتاعاً للمشاهد الصغير . وقد يترقب جانب من الأمر على مهارة « المؤلف » فى اختيار أنواع الحيوان ، وحجم الدور المنوط بها

(٢) لا يزال مؤلف هذا الكتاب يذكر بالخير معلم المدرسة الإلزامية الأستاذ محمد متولى ، وقد كان أنيق العبارة ، ومهذب اللفظ

والإشارة ، نظيفاً طريفاً ، فترك فى النفس أثراً لا يمحي ، واحتفظ بمكان القدرة فى حب العمل ، وأداء الواجب ، ورفق الإحساس . رغم

أنه كان يعمل فى قرية نائية ، تقبل منه ما يفهمه !!

سواء كنا على وعى بهذا أو على غير وعى .

تقول تلك الحكاية القديمة . التى أحسبها كانت فى كتاب المطالعة للسنة الأولى من التعليم الأولى (النظام القديم) :

« خطف الغراب قطعة من الجبن ، وطار بها إلى أعلى شجرة ، فرآه الثعلب ، وطمع فى الحصول عليها ، فقال للغراب : أيها الغراب ، إن صوتك جميل ، وأحب أن أسمعك ، ففرح الغراب ، وفتح فمه كى يغنى ، فسقطت قطعة الجبن ، فالتقطها الثعلب . وأكلها ، وانصرف . »

هذه هى القصة ، بالفاظها تقريباً ، وبمعناها تماماً ، وإذا لم تكن ألفاظها أو فقراتها موضع خلاف ، إذ تبدو مناسبة للمرحلة التى صنعت من أجلها ، فإن الخلاف سيكون حول المغزى ، أو « القيمة » المستخلصة من القصة . وأول ما نلاحظ أن طرفى الصراع فى القصة طائر وحيوان ، والطفل فى الشريحة السنية التى تخاطبها هذه القصة يميل إلى قصص الحيوان ، ولكن هذا الميل سيصطدم بأن الصراع يقوم

بين طرفين لا يحبهما الطفل ^(١) ، فالتراث الشعبى السائد محمل برموز النفوذ من الغراب ، والتشاؤم من صوته ولونه واقترايه (ليس هذا قاصراً على المأثورات الشعبية وحدها ، وإنما له أشباه فى التراث الشعرى العربى ، وقد سمي غراب البين ، والبين هو الفراق) كما أن الثعلب . وإن لم يكن مصدر تشاؤم . موسوم بالخديعة والغدر ، واقتراف الأساليب المستهجنة لبلوغ غايته (كإخراج الروائح الكريهة ليظن أنه ميت) . وهذا يعنى أن المثلث [الطفل] لا يستطيع أن ينحاز لأحد طرفى الصراع ، فضلاً عن أنه لا يحب أن يكون فى مكان واحد منهما ، غير أن عملية من المفاضلة بين الطرفين لابد أن تجرى فى ذهن الطفل ، لأن طبيعة المراقبة لأمر يتجاوزه طرفان أن يميل المراقب إلى أحدهما لأسباب ذاتية وموضوعية ،

وهذا ما نلاحظه حين نشاهد مباراة لكرة القدم مثلاً ، أو تمثيلية ، أو ندوة تتعارض فيها الآراء ^(٢) . ومن المؤكد أن الطفل حين يفاضل بين المفرور المغفل الذى فقد ما معه (الغراب) والمكر المخادع الذى حصل على ما يشتهى (الثعلب) فإنه لابد سينحاز إلى جانب الثعلب ، إذ لن يكون فى إمكانه أن يتحرر من الموقعين ، أو يرفضهما ، ويتخذ لنفسه حكماً مستقلاً فى تلك السن المبكرة . وهكذا يستقر الإعجاب بالخييلة الذكية ^١ فى الظاهر [والكذب المحقق للهدف ^٢ فى الحقيقة] ولاشك أن المؤلف الذى صنعها كان حسن النية ، وكذلك كان المعلم الذى عرضها بكثير من الحماسة على تلاميذه ، ولم يفتن أحدهما إلى

(١) ينشأ الصراع عادة من تعارض الإرادات أو المصالح حول شيء واحد وهذا يستدعى أن يكون الخير فى مواجهة الشر ، ولكن حين ينشأ الصراع بين شريرين فإننا سنفقد قدرًا من حماسنا فى تتبعه ، ولكى يحصل الطفل على قيمة أخلاقية مستقرة ، فقد يستوجب هذا أن يغنى أو يخيب الشريران كلاهما ، هذا ما لم يتوافر فى القصة السابقة . وقد وقع أمير الشعراء فى هذا الخطأ فى إحدى قصصه الشعرية ، كما سنرى .

(٢) فى هذا الاتحياز النفسى الداخلى تنتفىس الميول وأخلاق المستقبل ، فهناك من يفضل الوقوف إلى جانب الأضعف ، ومن يفضل الأكرى ، ومن يقف مع الأكثر إجابة ، ومن يلتزم بشخص أو فريق معين ، فهو معه - عصبية - مهما كان أداؤه !! وهكذا .

لقد أثير هذا الموضوع مؤخراً حول القصة المشهورة « على بابا والأربعين حرامي » . (ومن الطريف أن الإذاعة قدمت هذه الحكاية الشعبية في ثوب فني محبب ، أقنع المستمع بأن على بابا رجل طيب يمثل الخير ، في حين أن الأربعين لصاً ، وأخاه قاسماً أيضاً يمثلون الطرف النقيض في الصراع التقليدي بين الخير والشر) . وقد انتصر على بابا ، وقدم انتصاره في سياق يحمل السمتع على أن يفرح له ، ويعتبر هذا الانتصار جائزة يستحقها في حين أن تأمل الحدث وتطوره يدل على أن « على بابا » لا يزيد عن كونه سارقاً ، حتى وإن كان ماسرقة مالا مسروقاً . إن سرقة المسروق لا تنتقل به من الحرام إلى الحلال !! .

هل يختلف فعل الثعلب تجاه الغراب ، ومخادعته للحصول على قطعة جبن مسروقة ، أو مختطفة، عما فعل على بابا ؟ حين طرح الموضوع من جديد ، تحت ضوء التحليل ، رأت طالبة أن فوز الثعلب بقطعة الجبن يرسخ السلبية والكذب في سبيل الفائدة ، وتقتحج ألا تتوقف القصة عند هذا الحد، بمعنى أنه لا يصح أن يكون فوز الثعلب ختاماً للحدث ، أو كلمة نهائية في الموضوع ... وإذا كان اصطناع امتداد جديد يلصق بنهاية القصة سيدفع بها نحو الاضطراب وضعف الحكمة من الناحية الفنية ، فإن القول بأن الثعلب ليس أكثر من مخادع لص ، وأن الصياد كان ينتظره في موقع قريب ، لن تكون أقل إفتعالا ، لتقرير المغزى الأخلاقي .

[٣]

لقد اهتمت دراسات وبحوث مختلفة بثقافة الطفل ، أو بأدب الأطفال ، ولم يتوقف أحد . تقريباً عند « قصص الأطفال » ليخصها بدراسة مستقلة - ألف الأستاذ أحمد نجيب كتاباً بعنوان : « في أدب الأطفال » - ولكن الملاحظ أن التعرض لثقافة الطفل ، أو أدب الأطفال ، لابد أن يمر بقصص الأطفال ، التي تعتبر مصدراً مؤثراً وغنياً بالنسبة للثقافة، ومحوراً أساسياً هو بمثابة الجوهر أو الركيزة بالنسبة لأدب الأطفال .

وإذا فإننا نقرب من عالم قصص الأطفال ونحن نقدر أهميته ، وقدرته على أن يكون عالماً إيجابياً في تحقيق الهدف الأساسي للتربية الصحيحة ، وهو إقامة التوازن الحيوي بين الحرية والمسئولية ، بين الانطلاق الذي يفجر الطاقات المبدعة ، وينمي القدرات الخلاقة ، وبين الالتزام بالنظام ، وضرورة التوافق مع الجماعة ، والعمل من أجل غايات مشتركة .

تستطيع القصة المتقنة صناعة وأداء أن تكون مصدراً للمعرفة ، ومحقة للمتعة ، مسلية ، وموجهة للأخلاق والسلوك ، ومفجرة لقدرة التخيل وحافزة على التوقع وتسلسل الأحداث ، وإضافة لمفردات جديدة ، وتراكيب مبتكرة وأساليب متنوعة.

القصة شكل فنى قادر على استيعاب أساليب التعبير من سرد ، ووصف ، وتقرير، وحوار . وكما أن المراجعة بين هذه الأساليب فى بناء القصة تجدد حيوية التلقى ، وتبعد الملل ، فإنها تعلم الناشء كيف تتكامل هذه الأساليب فى تشكيل المادة القصصية ، وتكون بمثابة تدريب على استخدامها والتفنن فيها .

وإذ تشهد السنوات الأخيرة ^١ منذ ربع قرن مثلاً [نشاطاً متزايداً عند التربويين والنفسانيين بصفة خاصة ، فيما يتعلق بالطفل ، وأسلوب تربيته ، ووسائل تعليمه ، ورعايته النفسية ، وحمايته من سائر المعوقات المحتملة : الوراثة والمستجدة ، فقد اقترن هذا الاهتمام التربوى السيكولوجى باتساع دائرة الوعى العام ، تبعاً لاتساع مفهوم التنمية ، والتنمية الاجتماعية بصفة خاصة ، ولقد أصبح مفهومها الآن، أكثر من أى وقت مضى، أن القدرات والقيم وأنماط السلوك تستقر فى نفس الطفل منذ ولادته ، وربما قبل ولادته بأثر الوراثة ، وحتى يبلغ الخامسة من عمره ، وهذا يلقى مسئولية إضافية ، وخطيرة ، على رواة القصة الأول فى البيت ، وفى المدرسة ، الذين يخاطبون هذه المرحلة المبكرة ، وأكثرها يقع ضمن مرحلة ما قبل القراءة . وأنه لما يستحق التنويه والتقدير أن الاهتمام بأدب الأطفال ^٢ وبصفة خاصة قصص الأطفال [بدأ بالأدباء قبل غيرهم ^(١) ، وقبل أن يسمع هؤلاء الأدباء مصطلحات التربية الحديثة ، وقبل أن يعرفوا شيئاً عن علم نفس الطفل ، لقد فطنوا إلى واجبهم ، واستهدوا فطرتهم فكانت تلك المحاولات المبكرة التى لا بد أن نتعرف عليها .

سو « القصة » مصطلح فنى ، أساسه التعبير عن تجربة إنسانية ، فى شكل حكاية ، بلغة تصويرية مؤثرة . هذا هو المعنى العام ، وإضافته إلى الأطفال فى مصطلح « قصص الأطفال » ليس رخصة لإعفاء مفهوم « القصة » من شروطها ، أو تفريغها من محتواها ، فالأدب ينبغى أن يبقى أدباً ، والقصة ينبغى أن تظل قصة ، سواء كانا موجّهين للكبار أو للصغار ، بيد أن الشرط الإضافى المفهوم من ذكر « الأطفال » هو بمثابة قيد زائد ، يلزمنا بالتدقيق والمراجعة ، والحرص على تجنب الخطأ أو الإساءة غير المتعمدة ، لأننا نقدم هذه المادة إلى عناصر (أطفال) غير قادرة على حماية نفسها ، ولا تملك وسائل التمييز أو النقد ، بل تتقبل كل ما يقدم إليها ، إن « قصص الأطفال » مثل « غلاء الأطفال » يجب أن يحتوى على جميع العناصر الأساسية المطلوبة لنمو الجسم والعقل ، ولكن بمقادير تستوعبها معدة الطفل ، وتكون قادرة على هضمها .

(١) من هذه اللغات المبكرة ما كتب رفاعة الطهطاوى ، وعلى مبارك ، ومحمد عثمان جلال ، وأحمد شوقى وإبراهيم العرب ، وغيرهم . وستعرف تفصيلاً على جهرد بعضهم .

و. بحث ..

فقد امتدح القرآن الكريم القصص في أكثر من موقع ، واستخدام القصص لبلوغ هدف أو أهداف محددة ، وبنى القصة فنياً في الحدود المطلوبة لتحقيق هذا الهدف .

فكما مدحت به القصص قوله تعالى : « نحن نقص عليك أحسن القصص » [سورة يوسف] وقوله جل شأنه : « نحن نقص عليك نبأهم بالحق » [سورة الكهف] ودعا نبيه عليه السلام أن يستعين بهذه القصص التي تثير التفكير وتهدى إلى الاعتبار ، فقال سبحانه : « فاقصص القصص لعلهم يتفكرون » [سورة الأعراف] .

كما حددت أهداف القصص في القرآن الكريم ، في قوله تعالى : « لقد كان في قصصهم عبرة لأولى الألباب » [سورة يوسف] وقوله تعالى : « وكلا نقص عليك من أنباء الرسل ما نثبت به فؤادك » [سورة هود] .

فالقصة القرآنية تساق للاعتبار ، وتساق لأولى الألباب ، لأصحاب الفكر القادرين على استنباط المغزى واستخلاص الدرس ، كما أنها تساق لتأكيد القيم ، وتثبيت الإيمان ، وتعميق الشعور بالعمل الصالح وأنه لا يذهب سدى .

ولقد اهتم العرب بأغاني المهد ، وبالأغاني التي يرقص عليها الطفل ، وما ترويه كتب السيرة النبوية ، أنه في أعقاب ولادة الرسول - صلى الله عليه وسلم - حمل إلى جده عبد المطلب ، فأخذه ، ودخل به الكعبة ، وفي رواية أنه عودته بشعر .. منه :

الحمد لله الذي أعطاني هذا الغلام الطيب الأردان
قد ساد في المهد على الغلمان أعينه بالبيت ذي الأركان

أما الأبيات التي كانت الشيعاء ترقص بها أخاها محمداً الطفل ، في بادية بني سعد ، فكانت تقول :

ياربنا أبق لنا محمداً
حتى أراه يافعا وأمردا
ثم أراه سيذاً مسودا
وأكبت أعاديته معاً والحسدا
وأعطه عزاً يدوم أبداً

وكانت إحدى الأمهات تغنى لابنتها الطفلة وهي ترقصها :

كريمة يحبها أبوها

مليحة العينين عليها فوها

لا تحسن السب وإن سبها

لقد كانت أغاني المهد ، أو أغاني ترقيص الأطفال التي أشرنا إلى بعضها ، بمثابة مداعبات ، وتفاؤلات بالنسبة للطفل وتوقعات مستقبله ، وهي ليست قصصاً ولكننا سنرى كم من المهم أن يستمع الطفل منذ بواكير طفولته إلى الغناء الموقع ، والشعر الموزون ، لتنمو لديه حاسة الإيقاع ، ويتأصل الإحساس بالجمال والتوازن .

لقد وجدت أغان وأناشيد للأطفال منذ العصر القديم ، وفي مآثورات قدماء المصريين من النصوص ألعاب لغوية ، وألغاز ، وأناشيد ، وآداب وقصص ذات أهداف تهيئية دينية واجتماعية . وهذا الفن موجود في التراث العربي ، دون أن يختص به كاتب معين ، إنه مختزج بالآثار الشعبية والحكايات والنوادر ، والذي يقرأ مقدمة ابن المقفع لكتاب « كلیلة ودمنة » يجده يشير إلى هدفه التعليمي التهيئي للصبيان ، الذين يمكن أن يرددوا حكاياته دون إدراك كامل لمراميها الفكرية والسياسية ، تماماً كما يرددوها العامة لما فيها من عجائب وعظائم دون أن يفطنوا لما وراء ذلك ، غير أن الطفل يكبر يوماً ، ويتسع إدراكه ، فيكتشف من أهداف قراءات الطفولة ما لم يكن يعرف . ما أجدر هذا بأن يذكر بالقرآن الكريم الذي حفظناه أطفالاً قبل أن ندرك معانيه ، وقد تحقق بعض هذا مع الزمن ، فكان له أثر عظيم .

إن المصادر التراثية للقصص متعددة المصادر والمستويات ، فهناك قصص الأمثال ، وكلیلة ودمنة ، وثعلبة وغفراء ، والصادح والباغم ، وشكوى الحيوان للإنسان ، والحكايات العجيبة ، وهاكها الخلفاء ، والأذكياء والبخلاء ، والأجواد ...

كل هذه الكتب اهتمت بالقصص والأخبار والنوادر ، غير ما نجد في كتب مثل الكامل ، والعقد الفريد ، والأغاني ، والمستطرف ، ومصارع العشاق ، والفرج بعد الشدة ، وألف ليلة وليلة... ولستنا نزعم أن هذه الكتب ألقت من أجل الأطفال ، أو أن قصصها وضعت لأهداف التربية والتعليم ، ولكن يمكن أن نقول أن هذا ما تدل عليه بعض القصص .

إن الفن القصصي ضارب بجذوره في الثقافة العربية ، وقد رأينا كيف يمتدح القرآن الكريم القصة ، ويتخذها سبيلاً إلى رسم القدوة ، وتهذيب الأخلاق ، وطريقاً لشد العزائم وتقوية القلب¹ فهي نوع من العلاج النفسي [ولكن هذا الفن على أسسه النقدية التي نعرفها له اليوم يعتبر فناً وافداً علينا من

الثقافات الأوروبية . ومصادره هناك لا تقل خصباً وتنوعاً عن بعض ما نجد في تراثنا ، غير أنها تتفوق في تطوير أساليبها ، ووضع المعايير الضابطة لأهدافها .

وإذا كنا نناقش في هذه المرحلة كيف نتطلع إلى المستقبل ، ولا نريد أن يكون هذا تنكراً أو تنكيراً لماضيها ، فما أحرانا أن نهتم بالمصادر القصصية التراثية ، وأن نعيد تشكيل مادتها في أساليب حديثة ، تعيدها إلى الحياة ، دون أن تعيدنا نحن إلى عصرها ، فليس هذا ممكناً ، وليس مطلوباً أيضاً . أما أديباؤنا المحدثون والمعاصرون ، فقد اهتموا ، واجتهدوا ، وأبدعوا ، ومع قرب العهد بهم تكاد آثارهم أن تكون مجهولة للجيل الحاضر من الكتاب والمتأديين . إنهم قلة أولئك الذين قرؤوا ما كتب الطهطاوى ، وإبراهيم العرب ، ومحمد الهراوى ، وأحمد شوقى !!

ولسنا نغض من جهود أديباء مرحلتنا إذا وضعنا جهود السابقين تحت ضوء التعريف ، وضوء النقد ، فهذا حق السبق ، وجائزة الاجتهاد والتجويد ، وليكون حاضرننا موصولاً بماضيها أبداً

وإذا ، فسيكون هذا الجزء من « قصص الأطفال » عن الأسس الفنية ، وجهود الرواد ، ثم نتبعه - إن شاء الله - بجزء ثان عن النشاط الراهن في هذا المجال المهم .

**

الفصل الأول

الأطفال وقصصهم

يقول حطان بن المعلى :

من شامخ عال إلى خفض	أنزلنسى الدهر على حكمه
فليس لى مال سوى عرضى	وغسالتى الدهر بوفر القنى
أضحكنى الدهر بما يرضى	أهكأنى الدهر ، وياربما
رددن من بعض إلى بعض	لولا بنيات كزغب القطا
فى الأرض ذات الطول والعرض	لكان لى مضطرب واسع
أكهادنا تمشى على الأرض	وإنما أولادنا بينسنا
لامتنعت عيني عن الفمض	لو مرت الريح على بعضهم

هذه القطعة النادرة من الشعر القديم ، لا تزال منذ مئات السنين ، معبرة بصدق وشفافية عن عواطف الآباء تجاه الأبناء ، وستبقى كذلك ، لأنها صادرة عن فطرة صحيحة ، ومصورة لأدق الأحاسيس التى تربط الأسرة برباط التكافل ، وتجعل منها أعرق « مؤسسة » فى تاريخ البشرية ، يقبل أفرادها العمل والبذل والتضحية من أجل المعنى العام ، والدفاع عن الوجود الكلى دون انتظار جزاء .

وإذا كان الشاعر . فى القطعة السابقة ، فى سياق شكواه من معاناة الحياة وقسوة العيش ، يقدم اعترافاً بأن بناته الصغيرات هن اللاتى يحلن بينه وبين الهجرة بحثاً عن الرزق ، لأنه يدرك - بتجربته الاجتماعية - أن الفتاة بصفة خاصة - لا تحظى باعتبارها الاجتماعى وقيمتها الأدبية كاملة إلا إذا نشأت بين قومها ، وفى روابط أسرية وعائلية مستقرة ، لا تتوافر إلا فى محيطها الطبيعى ، فإنه حين تحدث عن عواطفه الأبوية ، ورقة إحساسه ، فإنه عبر بكلمة تجمع بين البنين والبنات ¹ أولادنا [ولو قال « أبنائنا » فإنها تعنى البنين فقط . وإذا فإن بناته هن اللاتى يربطنه إلى موطنه ، ولكن عواطفه مشتركة بين جميع أولاده . وهذه دقة متناهية فى التعبير والإفضاء بالعواطف .

إن الأطفال مرآة المجتمع الراهن ، ومشروع المستقبل ، وصورته القادمة ، وتدل الدراسات النفسية الحديثة على أن المكونات الأساسية التى تشكل شخصية الفرد فى المستقبل ، إنما تنشأ وترسخ فى عقل الطفل وجهازه العصبى منذ سنواته الباكرة ، التى يحددها البعض بخمس سنوات ، أو دون ذلك بعام أو ومن شأن هذا ، وما يترتب عليه أن نعتز بأهمية ما يفعله « الكبار » أمام الصغار ، وما يقولونه ، والظن بأن الطفل صغير لا يدرك معنى ما يجرى وقد ثبت بطلانه ، فالطفل ، منذ شهر ولادته ، وحتى تلك المساحة الزمنية المشار إليها ، يكون مثل لوحة الزجاج المسرفة فى شفافيتها ، التى تلتقط اللمسة

العابرة ، وتحفظ بجميع آثار البصمات مهما كانت خفية أو متزحمة ، حتى لو لم تكن واضحة

للمجسدين المجردة .

إن هذا يتطلب منا تحديد مسئوليات الكبار . من آباء ومربين . وتوعيتهم بخطورة دورهم في تنشئة الأبناء ، ويتطلب أيضاً الاهتمام بالثقافة الاجتماعية السائدة في البيئة ، ونعني تلك المؤثرات والمأثورات التي تجعل من الآباء في صورة معينة ، وليس في صورة أخرى . وهل يدرك كثير من الآباء وهم يلاعبون أطفالهم أو يشترون لهم لعبهم ، أو يتركون لهم اختيار ألعابهم أو لعبهم دون توجيه : أهمية اللعب أو اللعبة ، وما تطبع في النفس من قيم ومبادئ ؟ وهل يدرك المعلم حين يزجر الطفل المسيء أو الكسول بكلمة معينة ، أو يعاقبه بطريقة معينة ، إلى أي مدى يمتد هذا الزجر في لغة الطفل ومعاملته للآخرين ، أو يتفاعل الإحساس بالعقوبة ويصنع من هذا الطفل « شخصاً آخر » ما كان ليكونه لولا ما فعل هذا المعلم ذات يوم ، في لحظة لم يقدر خطرها ؟.

أما ونحن بسبيل التعرف على قصص الأطفال دون غيرها من وسائل تثقيف الطفل ، فإننا نكتفي بهذه الإشارة الدالة على خطورة كل ما يشاهد الأطفال ، وما يقال لهم ، وما يسمعون أو يقرؤونه منذ ولادتهم ، وحتى نهاية تلك المرحلة التكوينية التي أشارت إليها الدراسات الحديثة وحددتها بخمس سنوات أو حول ذلك . ولا يعني هذا أن المراحل التالية ليست بذات أهمية ، وإلا لألغينا عنصر الإرادة الإنسانية ، وأهمية القدوة ، وأثر الثقافة ... إلخ ، ولكن يعني أن الاستعدادات الأساسية والقدرات الممكنة تحدد في هذه السن المبكرة ، ثم تتولى المراحل المتتالية تنمية هذه الاستعدادات والقدرات ، أو تعطيلها أو تحطيمها ، وهذا بدوره يلقي مسئوليات بالغة على موجهي مراحل الطفولة بصفة عامة ، منذ الولادة ، وحتى البلوغ ، وهذه هي الفترة التي نتوجه إليها بالقصص ، من حيث هي زمن الطفولة ، وإذا كان بعض زمن الطفولة يسبق القراءة ، بل يسبق زمن « الوعي » بالقصة ، مهما أسرفنا في تبسيطها ، فإن بعض زمن الطفولة سيتنكر للطفولة ، ويستنكرها ، حين يقترب الطفل من نضج البلوغ ، ويحلو له أن يحتسب نفسه من الشباب أو الرجال ، وإذا كان الباحثون والمنظرون متمسكين باعتبار ابن الرابعة عشرة ، والخامسة عشرة طفلاً (وقد يرتفعون به إلى سن السادسة عشرة وحتى الثامنة عشرة في حالات نادرة) فإن تنكر الطفل في هيئة الشاب يستدعي منا أن نقدم له الزاد القصصي المناسب دون أن نرفع عليه لافتة الطفولة ، تلك اللافتة التي تجعله يزور عنه ، ويرفض الإقبال عليه ، بعبارة أخرى ، ينبغي علينا أن نقدم له قصص الأطفال متنكرة في هيئة الفن القصصي الذي يلائم الكبار في موضوعاته ، وأساليبه الفنية .

وخلاصة ما نريد هنا ، في هذا الشأن ، ألا ننظر إلى « الطفولة » على أنها مساحة زمنية واحدة ، إنها تنقسم إلى مراحل ، أو شرائح ، ولكل مرحلة ما يناسبها من القصص . وهذا يعني أن كاتب القصة عليه أن يحدد أولاً ، قبل أن يحدد موضوعه ، ويخط كلماته : ما المرحلة العمرية التي يتصور أنه يوجه إليها قصته ؟ ومن ناحيتنا كدارسين سيكون السؤال الأول في مناقشة أية قصة أو تحليلها : لمن

يوجه الكاتب قصته ؟ وهل تتناسب موضوعا ، وصياغة ، وأهدافا مع احتياجات الطفل المفترض الذى يوجهها إليه ؟ من هذا تنشأ أهمية التعرّف على تلك المراحل .

مراحل الطفولة

سواء كانت الطفولة تمتد من الولادة إلى الثانية عشرة ، أو الخامسة عشرة (وهذا الرأى الذى نرجحه) أو يتجاوز هذا بعام أو أكثر ، فإن هذه المساحة الزمنية تنقسم إلى مراحل ؛ نظراً للنمو الجسمى والعقلى والعاطفى والاجتماعى للطفل ، وقدرته على الحصول على الأشياء بنفسه ، أو مستعيناً بغيره ، قادراً على التعبير عن حاجاته أو متخيلاً الحصول عليها . وقد يدمج البعض مرحلتين فى مرحلة واحدة ، لما يجد فيهما من تقارب وتشابه ، ولكن التقسيم الذى يجعل من كل سنتين مرحلة قائمة بذاتها يبدو مقبولا - عند البعض - وقد تأتى المبالغة - أو بعض المبالغة المتصلة بهذا التقسيم الزوجى . مما يرتب الباحثون عليه من أوصاف للقدرات اللغوية والتخيلية التى تميز كل مرحلة ، وما يرتبون على هذه القدرات نفسها ، من تطلعات . إن المنطق والملاحظة المستمدة من المشاهدة يرفضان هذا الحسم بين المراحل ، فالمنطق يقول إن التجربة الإنسانية مستمرة ، متماوجة ، فيها قدر من التداخل ، ولا يمكن لمرحلة من العمر ¹ فضلاً عن الطفولة ومراحلها متقاربة [أن تكون معزول عن سابقتها ولاحقها ، أو أن تكون متنكرة رافضة لها ، إن « الطفرة » لا وجود لها فى الظواهر الاجتماعية ، وفى الجوانب البيولوجية ومن المعروف أن النمو البيولوجى ، والأوضاع السسيولوجية ، هى التى تصنع فى النهاية الملمح أو المزاج السيكولوجى ، بمعنى أن التكوين العصبى ، والموقع الاجتماعى (مع أمور أخرى أقل أهمية) هما المسؤولان عن طبيعة الفرد المزاجية من حيث الإيجابية أو السلبية ، الثقة أو الشك ، المرح أو التوتر ، التفاؤل أو التشاؤم ، التحفظ أو التوازن أو الانفداع ... إلخ .

وقد توصف مرحلة الطفولة المتأخرة - القريبة من البلوغ - بصفات النضج النفسى والعقلى والسلوكى ، ولكن يحدث . فى مشاهداتنا . أن الأخ الأكبر يشاغب أخاه الذى يقل عنه بثلاث مراحل . حسب التقسيم الزوجى . وينافسه ، كما قد يشاركه بعض ميوله ² مثل مشاهدة الرسوم المتحركة مثلاً [على الرغم من الزعم باختلاف القدرات والتطلعات لدى كل منهما .
يمكننا إذا ، وبصفة عامة ، أن نتعرف على هذا التقسيم - الذى نعتمده - للمراحل ، ولطبائع وقدرات وتطلعات كل مرحلة على حدة ، واضعين فى إعتبارنا عدة أمور ، ينبغى ملاحظتها حتى لا ننطلق من افتراض غير دقيق وهو أن جميع الأطفال المتساوين فى العمر يتشابهون فى القدرة والاستعداد :
[١] أن البيئة الثقافية العامة فى المجتمع ، والخاصة فى إطار الأسرة والمدرسة تتدخل إيجاباً أو سلباً فى

إكتشاف القدرات ، وإذكائها أو إخمادها ، فى توجيه التطلعات ورسم الصور والتخيلات (١) .
[٢] أن هذه المراحل القصيرة ، المتتالية ، حتى وإن اتصفت كل مرحلة منها بصفات فإنها لا تقف فى حالة عزلة أو سكون ، وإنما يمكن إعتبارها « موجة » قد تعلو قليلا وتبدو مستقلة ، ولكن حقيقتها تختلف ، فإنها تنداح تحت السطح الظاهر لتلتحم بموجة سبقتها ، وتترك بعضاً منها فى موجة تعقبها .

[٣] أن هذه الأقسام وما تنضبط به من صفات إنما تراعى الطفل السوى العادى ، ولا تضع فى إعتبارها الطفل الحاد الذكاء الذى يسبق [بفهمه وإدراكه] أقرانه ، والطفل الأقل ذكاء على الطرف الآخر (٢) .

[٤] وترتيباً على الملاحظة السابقة ، وفيما يتعلق بفقن القصص بصفة خاصة ، فإننا لابد أن نقر بوجود اختلافات وفروق جوهرية فى أميال الأطفال ، فعلى الرغم من سيادة تصور عام بأن كل الأطفال ، فى كل المراحل تقريباً يحبون سماع الحكايات وقراءة القصص وإن جاء الاختلاف فى نوعها أو موضوعاتها ، فإننا قد « نفاجأ » بوجود أطفال لا يميلون إلى القصص أو لا يميلون إلى سماعها ، أو قراءتها ..

إن هذا الاكتشاف سيلقى عبثاً إضافياً على المعلم ، لإكتشاف ميول الطفل واستثمارها إيجابياً من جانب ، ولإكتشاف الطريقة التى يؤثر بها الطفل أن « يعيش » القصص ، فقد ينفر من السماع ، ولكنه يحب أن « يلعب » القصة ، أو يمثلها ، أو يراها تمثلاً .

(١) إذا طلبنا من أطفال معسرين فى العمر ومختلفين فى البيئة أن يرسموا من الذاكرة ، أو يقصوا حكاية ، فلابد أن يظهر أثر الثقافة المتوارثة فى المكان ، وطباع البيئة ، حتى مع وحدة « القيمة » التى يعبر عنها ، كالأموعة مثلاً التى يمكن أن يرمز لها الطفل الرهيف بشجرة كبيرة بجوارها شجرة صغيرة ، أو نعجة ومن خلفها حمل صغير .
ومن أطرف الأمثلة الأدبية على أثر البيئة فى توجيه المخيلة ، ما أجاب به الشاعر العباسى ابن الرومى ، وكان من أجود الشعراء استخداماً للتشبيه ، حين سأل سائل : لماذا لا تشبه مثل تشبيهات ابن المعتز ، فقال : حين يقول ماذا ؟ قال السائل : حين يقول فى وصف الهلال :

انظر إليه كزورق من فضة قد أثقلته حمولة من عنبر

فصاح ابن الرومى : يا ناس . هذا يصف ماعون بيته !!

(٢) وهذا ما نهض ملاحظته حين نحكى لطفل واحد ، فنراقب مدى ما يسمع ونرصد رد الفعل وحجم الإهتمام ، فنرتفع بالمستوى ، أو ننزل إلى مزيد من التبسيط والشرح حسب قدرة الإستيعاب عند الطفل ، ولكن حين نقص الحكاية بين مجموعة من الأطفال فى ناد أو ندوة أو فصل دراسى ، فلابد أن نضع الطفل العادى فى الإعتبار كأساس ، دون أن نصادر ذكاء الطفل المتقدم فى الفهم ، فتتيح له فرصة التعبير عن ذكائه ، ودون أن نسقط الطفل المحدود الذكاء من حساباتنا قاطبة ، وإلا فإننا بإهماله نقضى على أى أمل فى تقدمه ، بل نقضى على شخصية الإنسانية حين يستقر فى ضميره أنه ليس مثل الآخرين ، وأنه لا يستحق الإهتمام .

[٥] ومع الإقرار بأن الطفولة تبدأ بيلاد الطفل ، فإننا نستبعد السنوات الثلاث الأولى ، والتي : يحير عالم الطفل فيها محدوداً وضيقاً جداً ، وتكون الثنائيم والأغاني للهددة والترقيص ، هي الأقرب إلى التأثير ، في حين تكون القصص مقتضبة جداً ، لا تزيد عن جملتين أو ثلاث تحكيها الأم ابتداءً يناسب اللحظة ، للتحذير أو الإغراء عادة ، ولا تؤدي اللغة دوراً يدخل في نطاق دراستنا ، ولهذا نستبعد هذه المرحلة المبكرة .

أما مراحل الطفولة التي يعتد بها بالنسبة للقصص ، وما تستوجب من معرفة بطرائع وقدرات كل مرحلة ، فإنها تنقسم أربعة مراحل :

المرحلة الأولى : عالم محدود ، وخيال حاد .

وتمتد ما بين السنة الثالثة إلى الخامسة ، وفيها يتميز الطفل بعالم محدود وخيال حاد . فعالمه المحدود يقوم على الإدراك الحسى والتعرف المباشر على الأشياء والأشخاص ، ممن يتعامل معهم ، كالوالدين والأقارب وأطفال الجيران وبنات الحلوى ، وبنات اللعب ، واللبن إلخ . فضلاً عن لعبه ذاتها ، وحياته ، والحيوانات التي يشاهدها عن قرب ويألفها . إن الطفل في هذه المرحلة المبكرة لا يستطيع إدراك المعاني المجردة ، كالكرم ، أو الحرية مثلاً ، لكنه يمكن أن يعرف معنى الخوف من خلال ما يتعرض له . وستكون حدة الخيال تعويضاً أو إكمالاً لمحدودية المعرفة ، ففي هذا الحيز الضيق من العلاقات بالناس وبالأشياء يستطيع الطفل أن يرى في العصا حصاناً يركبه ، وفي عصا أخرى - قد تشبه سابقتها - سيفاً يحارب به عدواً يراه ، وترى الطفلة في دميته اختاً أو ابنة أو صديقة تحبها وتسمى لراحتها ، أو تخصمها أو تعاقبها . وقد ينسج الطفل أخباراً يخلقها ، ويدلى بأحداث لم تقع ، وقد يعاقبه « الكبار » على « كذبة » ولكنه لم يكن يدرك أنه يكذب ، إنه كان يمارس إحدى قدراته على الخلق والابتكار والتنظيم ، ويعبر عن حاجته إلى عالم بديل للواقع الذي يعيشه . ولهذا تدفعه هذه الحاجة نفسها إلى طرح كثير من الأسئلة في هذه السن ، ومن واجبنا أن نجيب على كل سؤال مهما بدا غريباً أو غير معقول ، أو كان السؤال محرجاً ، فالزجر أو النهي عن الكلام ، أو توجيه الاتهام بأن هذا القول « عيب » لا يقنع الطفل ، ولا بد من إجابة ، ومن واجبنا أن نضع إجابة مناسبة تراعى اللياقة ، ولا تخالف الحقيقة .

وقد ألح النفسانيون على الخطورة البالغة التي تمثلها هذه المرحلة من عمر الطفل . وعلى هذا الأساس ينبغي أن نتعامل معها ، وأن نراعى خصائصها ونحن « نحكى » له القصص أو نساعد قراءتها إن الخيال الحاد الذي يميز هذه المرحلة ، والقدرة على إسباغ ألوان واقعية على المتخيل والمتوهم ، تستحق أن نفكر فيها ونحن نعد القصص المناسبة ، على أن إثبات الخيال ، وإرضاء قدرة إحلال شيء في مكان شيء آخر لها محاذير حتى لا نبني ركناً ونهدم أساساً ، ولا نرضى حاسة ونقتل إحساساً ، إذ لا يناسب

هذه المرحلة أن نشير الشعور بالخوف والقلق وتوقع الخطر من المجهول ، من خلال قصص السحرة و الفول والعاريت ، أو قصص الجريمة واللصوص ، أو تصوير الفواجع والحوادث المؤلمة كالحريق والفرق وضلال الطريق في البحار أو الصحراء مثلاً . وقد تكون النغمة المناسبة هنا هي القصص على لسان الحيوان ، والقصص التي تؤكد الذات من خلال التغلب على المصاعب ، وينتهي فيها « البطل » إلى تحقيق النجاح ، إن النوع الأول يرضى خياله الحاد ، ويرضى تطلعه المبكر إلى طلب الخبرة الاجتماعية ، إذ تأخذ الحيوانات أماكن البشر ، وأوصافهم ، وطباعهم بين الخير والشر^(١) ، ويساند النوع الآخر إحساس الطفل بذاته ، وما يتمناه لنفسه من نجاح ، إذ أنه يحل في إهاب بطل القصة^(٢) . ومن المناسب أيضاً تقديم القصص الفكاهية التي تقوم على مفارقة أو خطأ غير مقصود .

إن الطفل في هذه المرحلة يتلقى القصة بخياله ، وبأذنيه أيضاً ، ولهذا فإن صياغة القصة في نشيد موزون ، في إيقاعات واضحة ومتقاربة ، أو سجع بعض العبارات ، أو اختيار الأسماء الطريفة ، مما يشير في القصة حيوية تجذب انتباه الطفل ، وتضاعف متعته ، وقدرته على ترديدها .

المرحلة الثانية : الاكتشاف والتعرف

وتمتد ما بين السنة السادسة إلى التاسعة ، ونلاحظ أن الطفل قد نما بدنياً وأصبح أكثر ثقة في نفسه وشعوراً باستقلال شخصيته ، فهو يستطيع أن يذهب إلى منزل مجاور ، أو مكان قريب ، بمفرده ، كما أن حصيلته اللغوية قد نمت ، فلم يعد إدراكه يسبق قدرته على التعبير^١ بمراحل شاسعة كما كان الأمر في المرحلة السابقة ، إنه هنا يستطيع أن يعبر عن نفسه ، وهذا التطور البدني واللغوي يساند التطور العقلي ، فلم يعد يصنع بخياله من الكرسي المقلوب سيارة ، أو من العصا حصاناً ، أو من خزانة الثياب بيتاً .. إلخ إنه يريد أن يلامس الأشياء ويتعرف عليها ، لهذا يمكن أن نطلق على هذه المرحلة^٢ بعد مرحلة العالم المحدود والخيال الحاد [اسم مرحلة الاكتشاف والتعرف . إن حب الاستطلاع هو الصفة التي تسيطر على هذه المرحلة ، إنه يريد أن يعرف .. أن يعرف كل شيء ، أن يركب الحصان ، والسيارة ، وأن يعرف منا لماذا نحب فلاتاً من الناس ونرحب به ، ولا نفعل نفس الشيء بالنسبة لشخص آخر ، ولماذا نوافق على شراء لعبة ، ونرفض أخرى ؟ وفي سياق الأسئلة الكثيرة التي تجسد مرحلة الاكتشاف والتعرف ، سنعثر على نوعين من الأسئلة لابد أن نعد أنفسنا للإجابة عليهما ، إجابة مقنعة واضحة مناسبة لقدرته على الفهم ، خالية . مع هذا . من الخداع المكشوف الذي يشعره بأننا

(١) يستند الجذاب الطفل (والإنسان بعامة) إلى قصص الحيوان إلى الإحساس بوحدة المخلوقات ، وإلى تجانس الطفولة بين الإنسان والحيوان ، وإلى معتقدات ضاربة في القدم بأن الحيوان يتطوى على أسرار ، حتى قلسته بعض العقائد وعبدته .

(٢) وهنا ينبغي مراعاة التنوع بين قصص أبطالها ذكور ، وبعضها أطفال إناث ، لأنه - حتى في هذه المرحلة المبكرة جداً - يتطلع كل من النوعين إلى تحقيق ذاته الخاصة ، مع وجود مساحة مشتركة بالطبع .

تليد ١١ ينصدر النوع الأول عن يقطعة الإحساس بالخوف ، فمع الشعور باستقلال الشخصية بالخوف عليها والحذر من فقدانها ، ولهذا تبدأ الأسئلة عن الحيوانات المفترسة ، وعصافير

لعقاريف والغيلان ، كما يظهر الاهتمام بمالم ما فوق الطبيعة ، فتبدأ الأسئلة عن الموت ، نار ، وما يحدث للإنسان في قبره بعد الموت ... إلخ . وقد يسأل عن الذات الإنهية ، كيف وأين توجد؟ ولماذا تميت الناس ... إلخ .

سدر النوع الثاني منطلقاً من رغبة التعرف ، في اتجاه الجنس ، في هذه المرحلة سينحاز الصبي إانه الصبية ، وتتجه البنت إلى اللعب مع قريناتها من الفتيات . وقد يرى الطفل أمه حاملا ، متشاور والديه بغرفة خاصة ، أو يسمع من أطفال آخرين عن أشياء تنتمى إلى ما يسمى ذا القبيل ، ولا شك أن اكتشافه لجسمه سيكون قد تحدد بشكل ملحوظ ، ولهذا يمكن أن : إلى هذه الموضوعات .

هذه المرحلة يبدأ إدراك الطفل للمجردات ، ومن ثم اعتناق القيم وإعلان تمسكه بها ، فيعرف بمانة ، والعدل ، والتعاون ، والشجاعة ، والعمل ، وهذه كلها موضوعات مناسبة لقصص الطفل في هذه المرحلة ، تخلق لديه الألفة بالعالم الواقعي الذي يرتبط به ، وتقدم إليه الخبرة تساني . على أنه - في هذه المرحلة ذاتها - يبدأ في الانجذاب نحو قصص المفامرة ، والحرافات ، يشبع بها حاجته إلى القوة ، وتطلعه إلى المثال (وستكون لهما السيادة في لة) ولكن انحراف هذه القصص إلى إثارة الخوف والألم وتحريك القلق في نفس الطفل يعتبر ينهض تجنبه ، حتى وإن وجد فيه الطفل لذة مؤلمة ، وخوفاً مثيراً يجتلبه ، ومن ثم أخذ يلح النوع من القصص ، إننا بقدر مطالبتنا بمسايرة ميول الطفل وإرضاء تطلعاته ، نرى من ند هذا الميول ، ونوجه هذه التطلعات إلى ما فيه سلامته النفسية ، وتنمية مداركه وقدراته صحيح .

الثالثة : التمرد والتفرد .

ما بين التاسعة والثانية عشرة ، وفيها يكون الطفل [الصبي أو الصبية] قد استقل عن كبار في الحصول على حاجاته من جانب ، وتضخم الإحساس بنوعه وهذاته من جانب آخر ، يجعلان السمة المميزة له في هذه المرحلة هي الميل إلى التمرد والتفرد ، وبذلك تكون الحلم الذي يعتنقه ، ويتمنى أن يحققه في نفسه ، ويزن به الأشخاص ، ويتعلق على أساسه لودة له .

لمتوقع أن تبدأ الفروق بين الذكور والإناث في الوضوح ، وفرض نفسها ، وإن يكن في إطار

التمرد والتفرد . قد يشتركان في الميل إلى العمل الجماعي ، والألعاب المرحلة المؤثرة ذات الطابع أيضاً ، كالتمثيل ، كما يشتركان في قوة الحافظة ، واستعادة المعلومات .

ثم ينفرد الصبي بالميل إلى المغامرة والمخاطرة ، التي تأخذ طابعاً عملياً بالمشاركة في الخروج مع أصدقائه إلى الحقول أو تخوم الصحراء ، أو الصيد مثلاً ، كما تأخذ طابعاً ذهنياً بالميل إلى قراءة قصص المغامرات والحروب ، وقصص الرحالة والمستكشفين ، وفي هذه المرحلة بالألفاظ [القصص البوليسية الغامضة] حيث المغامرة وتحدي الذكاء ، ولا شك في أن الإيقاع الخائن سيمثل إشباعاً لحلم وقيمة ، هي الشجاعة والذكاء والعدالة .

أما الصبية [الطفلة] فإن تفرداً يتجلى في الاقتراب من واقع حياتها المقبلة كأنثى التي تحظى باهتمامها هي تلك التي تبدو فيها الفتاة مؤثرة في حياة أسرتها ، متعاونة مع أمها كما تبدأ عنايتها بنفسها ، وشغفها بتأمل صورتها ، وحرصها على أن تبدو جميلة ، كما - قرب نهاية هذه المرحلة - بالتعبير عن ميلها إلى أن تكون بمفردها بعض الوقت ، تمسك بك تستمع إلى المذياع ، أو تشاهد التلفزيون . وهذا هو القدر المتاح لها من التفرد والتمرد النفسي والاجتماعي المقبول .

مع اقتراب نهاية هذه المرحلة ستكون علامات المراهقة بسبيلها إلى الظهور ، وستتغير الجسدية والنفسية والسلوكية ، ولكن هذه التغيرات لن تتم فجأة ، تتجلى إرهاباتها [علاماً أو المبشرة] في الاهتمام بالقيم ، وهي ثمرة النزوع إلى البطولة نزوعاً يرقى إلى درجة التوحد ولهذا فإن خير ما يشاهد الطفل أو يقرأ في هذه المرحلة [قرب نهايتها بصفة خاصة] قصة بطل للمبدأ ، ويصارع من أجل قضية شريفة ، ويجد من يعارضه من الأشرار ، وينهزم أمام أساليبهم ولكنه يتمكن في النهاية من الإيقاع بهم ، وتقديمهم إلى العدالة ، أو الانتقام منهم دون أن يتوقف في التراجع عما يؤمن به للحظة واحدة .

تتسم هذه المرحلة بتفجر القدرة الاستيعابية لدى الطفل ، فهو يستطيع أن يحفظ ، وأن يستعيد المعلومات ، يعينه على هذا معجمه اللغوي الذي ينشط كثيراً ، حتى أنه يقوم الكنايات ، ودلالات الرموز ، كما يتمتع بالقدرة على استخلاص الأفكار وتنظيمها .

ويلاحظ هذا التطور في توجه التخيل والاهتمام بالمعلومات فيما يتعلق بقصص الحيوان فإنه قد تعلق بها في المرحلة السابقة ، ولكنه . في هذه المرحلة . يتجاوز الاهتمام بقصص الحيوان بالاهتمام بالحيوان نفسه ، وهكذا يمكن القياس على المخترعات والمخترعين والمكتشفين والرحالة . وكل ما من شأنه أن يعين على التفكير ، وينطوي على مفاجئات ، ويشير الاحتمالات والتوقعات . يعني أن القصص العلمية تناسب هذه المرحلة كما تناسبها قصص المخترعات والمخترعين ، وكل ما إثارة التفكير ، وتحريك الذكاء (كالألفاظ) وفي كل هذا تراعى القيم النبيلة ، والبطولة السا

أهداف كبيرة ، فهذا كله غذاء روحى وعقلى مطلوب لتلك المرحلة .

المرحلة الرابعة : البحث عن المثال :

وتمتد ما بين الثانية عشرة والخامسة عشرة ، أى أن نهايتها تكون فى صميم مرحلة المراهقة، ولهذا ستكون رغبة التظاهر بالرجولة والفتوة لدى الطفل فى أوجها ، كما ستكون رغبة التظاهر بكمال الأنوثة والرقّة لدى الطفلة فى ذروتها . غير أن النفسانيين ينبهون إلى فترة متراجعة على مشارف [بداية] البلوغ ، تسمى فترة الكمون ، وهى تشبه عندهم بمن يستعد للوثوب إلى الأمام ، فإنه يتراجع خطوة إلى الخلف تعيينه على إدراك غايته ، وهكذا نجد الفتى المراهق يكاد يتراجع إلى طفولته السابقة فترة زمنية قصيرة ، يبدو فيها مضطرباً ، مشاكساً ، قلقاً ، قد يتعثر لغوياً ، وقد يلعب بأدوات قد نبذها وتخطاها منذ زمن ، أو يعود إلى قراءة المجلات التى تجاوزتها قدراته المعرفية ، وفى هذه الفترة المتراجعة القصيرة يزداد إحساس الطفل بجنسه ، فالفتى يسعى إلى التجمع مع أقرانه للعب فى حين ينفر من ملاعبه الفتيات ، وكذلك الفتاة تنفر من ملاعبة الفتيان ، كما يبالغ كلاهما فى تقدير مواهبه الشخصية : العقلية أو الفنية أو الرياضية .

فى أعقاب فترة الكمون المتراجعة المشار إليها ، وحين تظهر إمارات البلوغ ، فإن الطفل يتنكر لكل ما من شأنه أن يربطه إلى مرحلة الطفولة ^(١) ، أو يلقي عليه شبهة أنه لا يزال طفلاً . هنا يبلغ التمرد على كل ما كان مألوفاً أو مرغوباً مداه ، حتى يمكن أن توضع تصرفاته تحت شعار « خالف تعرف » فإذا خرجت الأسرة فى زيارة جماعية أعلن أنه لا يرغب فى مبارحة المنزل ، وإذا جلسوا لمشاهدة التليفزيون ذهب إلى غرفته ليقرأ ، إنه يرفض التبعية ، كما يرفض القيود ، وربما النظام أيضاً ، ويتخيل أن الإستقلال هو الفوضى وهو مساهرة النفس وتخطيط القيود . وفى تيار هذه المرحلة وما تترك فى النفس سيرفص قراءة الكتب التى تعلن فى عناوينها أو شعارها أنها كتب أطفال ، وهذا يتطلب فى القصص التى تقدم إلى هذه المرحلة أن تكون ذات موضوعات مناسبة ، وبأسلوب فنى راق ، ولغة جميلة مؤثرة . أما وصف المرحلة بجمليتها فإننا نستمد من التوجه الذهنى للطفل وهو فى صميم فترة المراهقة : إن طرح التساؤلات ، والتأملات ، وتحليل المعلومات ، هى الصفات الغالبة على نشاطه العقلى ، وهو فى تأمله وتحليله لكل ما يشاهد أو يقرأ يتوق إلى عالم مثالى ، عالم بديل ليس فيه نقص عالم الواقع وشروبه ومعاناته . وقد يهرب إلى أحلام اليقظة ، وقد يسرف فى فلسفة الأشياء ، وقد يطرح أسئلة

(١) فى هذه الفترة يبلغ التمرد أوجه ، ويصبح الطفل مشاكساً صعب المراس ، ويكثر من ترديد عبارات احتجاجية ترفض استهانة الكبار به ، مثل : أنا لم أعد صغيراً . أنا مثلى مثلكم إلخ . وهذا ما ينبغى مراعاته ليس فى مضامين القصص الموجهة إلى هذه المرحلة فحسب ، وإنما إلى عناوينها وشكل طباعتها ، لنضمن إقباله على إقتنائها وقراءتها .

غامضة عن معنى الحياة وغايتها أو ضرورتها ، وعن المجتمع وقطاعاته وقواه وصراعاته . إن هذا يعنى ترقه وتشوقه إلى عالم منظم سام يحظى بالسلام والنظام ويسوده الحق والخير والجمال . إن مرحلة المراهقة التى تخرج الطفل من استقراره القديم الراسخ من خلال علاقاته الأسرية المستقلة إلى منطقة العواصف والأعاصير^١ المراهقة [تترك آثارها على مخيلته وأفكاره المتمردة على الكائن ، الحاملة بما ينبغى أن يكون . وهذا الميل إلى الهدم والبناء ، هدم الواقع وبناء البديل المتسامى الرائع فى جماله وعدالته هو نزوع رومانسى يظل سائداً طوال هذه المرحلة ، ويبحث عن إشباعه فى القراءة التى ينبغى أن تقدم له قصص زعماء الوطنية ، وشهداء الحرية ، وأبطال الإنجازات العلمية العظيمة التى صنعت التقدم والرخاء للبشرية ، فهذا كله مما يشبع أحلامه المثالية بعالم خير ، فاضل يسمى نحو الكمال

وتبقى هنا إضافتان :

١ [إن المراهق فى نهاية هذه المرحلة قد يجد فى نفسه عزوفاً عن القراءة ، وربما عن قراءة القصص بوجه خاص . وهنا يمكن أن تقدم إليه البدائل فى شكل المقالة العلمية ، والسياسية ، التى تربطه بحركة العالم الواسع من حوله .

٢ [وبعد فترة الكمون المشار إليها آنفاً ، والتى تتسم بتباعد الفتى عن الفتاة ، والعكس ، ونفورهما المتبادل ، فإنهما . فى صميم المرحلة - يشعران بالفارق النوعى ، وتستقر نظرة الزمالة المحايدة فى نفس كل منهما . غير أن السعى إلى المعرفة الجنسية سيشتغل حيزاً مهماً من تفكيرهما . وهنا تختلف إجهادات الترهوين ، ما بين ساع إلى تقديم التربية الجنسية بصراحة مبسطة مهلبة تواجه حب الاستطلاع وتمتص القلق ، وبين محبذ إعلاء الطاقة الجنسية وتحويلها -^١ وليس مواجهتها] - وذلك بالاهتمام بالرياضة ، والفنون ، والآدب ، وكل ما من شأنه أن يملأ بهذه الهويات فراغ الوقت وفراغ البال .

والذى يعنى هنا أن القصص - ورغم احتمال العزوف عن القراءة - يمكن أن تؤدي دوراً بنائياً يجمع بين المواجهة بالمعرفة والإعلاء بالتحويل ، وذلك بإختيار موضوعات من التاريخ العام أو التاريخ الأدبى ، وتصور العواطف الإنسانية المثالية ، فى نقائنها وعفتها ، وهى فوق أنها ترضى عاطفة جديدة بدأت تلمس وجدان المراهق وتتسلل إلى فكره ، فإنها تقدم له ملمحاً من ملامح الحياة المثالية التى يتوق إليها ويتمناها . كما أن القصص - الاجتماعية^١ الواقعية [يمكن أن ترضى نزعة المراهق إلى تأكيد ذاته ، واهتمامه بأفكاره ، وبالناس^١ المجتمع] من حوله ، وتقلل من أحلام اليقظة وشطحات المثالية ، وتجذب به إلى أرض الواقع ومشكلاته . على أن طرح موضوعات الواقع فى قصص لا يصح أن تتسم بالتشاؤم وتجسيد مشكلات لا حل لها ، لأن هذا يدفع به إلى اليأس والانتقاض . إن الخيال الواسع والحلم بالمثال والميل إلى التضحية والدفاع عن الضعفاء ، هذه القدرات والقيم النبيلة طبيعية جداً فى حالة المراهقة ، ومن الواجب استثمارها فى قصص اجتماعية وعاطفية تعين المراهق على مغادرة هذه المرحلة القلقة إلى مرحلة الاستقرار النفسى والعقلى بسلام .

الفصل الثانى

قصص الأطفال :

اتجاهات موضوعية

تعرفنا فى الفصل السابق على الشرائح أو المراحل التى ينقسم إليها زمن الطفولة ، وقد رأينا أنه يمتد - بالنسبة للتعامل مع الفن القصصى بصفة خاصة - من السنة الثالثة إلى السنة الخامسة عشرة ، التى توازى - تقريباً - مرحلة التعليم الأساسى بكاملها ، وقد انقسمت هذه الفترة بدورها إلى أربعة مراحل ، تقريبية ، لكل مرحلة خصائصها النفسية ، وأميالها وآفاق مداركها ، وتطلعاتها ، وقدراتها على فهم اللغة أو التعبير بها ، وأخيراً سيكون لكل مرحلة - بصفة تقريبية أيضاً - لون من القصص يناسب تلك الخصائص والقدرات ، ويشبعها ، وينمى خير ما فيها ، ويمتص انحرافاتنا ، ويعلى المشاعر الخطرة والمدمرة ... إلخ . وقد رأينا كيف يتحرك الطفل من عالم محدود ممتطياً خياله الحاد [المرحلة الأولى] إلى مرحلة الإكتشاف والتعرف مستخدماً منظار حب الاستطلاع [المرحلة الثانية] أما وقد عرف ، أو ظن أنه يعرف ، فإنه يتوق إلى السيطرة والتجاوز ، فيبدأ بالتمرد ورغبة التفرد وعشق المغامرة والبطولة [المرحلة الثالثة] لينتهى إلى الحلم بعالم مثالى يتجاوز الواقع الثقيل بالقلق والألام والإحباط ، الحلم بمجتمع العدل والنظام والحب والجمال [المرحلة الرابعة] .

• هذه الاتجاهات نفسية عامة ، أو أطر عريضة ، على من يؤلف قصص الأطفال أو يتخير لهم ، أو يحكى ، أو يدرس أن يضعها فى اعتباره ، حتى يضع الكلام فى موضعه . ويوجهه إلى من يفيد منه ، ويتجنب السقوط فى الفراغ ، أو الوقوع فى تناقض ، ومع هذا فإن هذه الاتجاهات العامة أو الخطوط العريضة تعطى مؤشرات وحسب ، ولا تصلح أن تكون دليلاً دقيقاً مرشداً إلى التأليف أو الاختيار أو النقد . ومن المسلم به أن الكاتب الذى يريد أن يكتب للأطفال لن يكون طفلاً ، بل سيكون شخصاً ناضجاً صاحب تجربة ، وليس هذا بعيب فيه ، والقول بأن الطفل أقرب إلى نفس الطفل ، لا يعنى أن الطفل أقدر على معرفة الطفل من الشخص الكبير سناً ، أو حتى المتقدم فى السن ، ليست المسألة مسألة تشابه فى العصر أو التقارب فى السلوك ، فالأم تحمل الطفل وتعنى به ، ولكنه حين يمرض فإنها تسلم أمرها فيه إلى طبيب مختص بأمراض الطفولة ، والمطلوب من مؤلف قصص الأطفال ، وهو مطلوب أيضاً من مؤدى

نصص الأطفال أن يتعرف على جمهوره ، أن يملك تصوراً صحيحاً لقدراتهم ، وأميالهم ، وأن يظل على يقظة لرصد رد الفعل عندهم ^(١) ، من خلال ملاحظة قسماهم ، وتأمل تعليقاتهم ، وإدارة الحوار معهم حول ما قرؤوا من قصص ، واكتشاف اتجاهات تفكيرهم وما آثرت تلك القصص في نفوسهم ، وبعبارة أخرى : اكتشاف أسباب إعجابهم ، أو نفورهم من تلك القصة أو تلك .

لقد ساد مفهوم خاطئ - بالنسبة لأدب الأطفال - زمناً طويلاً ، وهو أنه تبسيط لأدب الكبار ، ولكن أدب الأطفال مثل أمراض الأطفال ، ليست تبسيطاً لأمراض الكبار ، إنها فرع قائم بذاته يحتاج إلى خبرة أعلى ، وقدره أرقى لدى الطبيب لخصوصية « الحالة » التي يعالجها ، ومحدودية قدرتها على الوصف والإرشاد . وقد يكون تبسيط أدب الكبار مطلوباً أو مقبولاً في مرحلة متأخرة من مراحل الطفولة ، ولكن هذا الصنيع لن يكون جوهر أدب الأطفال ، ولا عموده الأساسي ، ولن تكون قصص الأطفال ^٢ من الناحية الموضوعية أو المعالجة الفنية مجرد تبسيط لقصة أو رواية كتبها أديب لكافة القراء .

فكاتب قصص الأطفال ، وناقدها ينبغي أن يكون على وعى تام بطبيعة الجمهور الذي يكتب له ، أو ينتقى ويختار ، وهو جمهور شديد الحساسية ، ينمو بين عام وآخر بطريقة ساحرة ^٣ وإن تكن محكومة بقوانين موضوعية ^٤ ولا بد أن يضع في اعتباره النمو الجسدي ، والعقلي ، والنفسي ، والاجتماعي ، والعاطفي ، واللغوي للطفل الذي يتوجه إليه ، وأن يجعل من قصته إضافة تتقدم بالطفل من هذه الجوانب ذاتها .

إن عمر الطفل هو الذي يحدد قدراته ، وهذا العمر هو الذي يحدد الأهداف التي ينبغي أن نضمنها القصص التي تخاطبه . وهذه الأهداف ، بدورها ، هي التي ستختار موضوع القصة ، وأسلوبها ، أو طريقة صياغتها ، وما يستدعي هذا من أن يكون الموضوع ، وأسلوب صياغته ^٥ وإخراجه الفني أيضاً قادراً على جذب إهتمام الطفل أولاً ، وميسراً للتفاعل معه ثانياً ، واستخلاص هدفه ثالثاً وأخيراً .

انجاهات موضوعية

منتوقف الآن عند استبيان ^٦ أجراه حسن شحاتة في كتابه : دراسات وبحوث في أدب الأطفال [وكان هدف الاستبيان أن يعرف أُميال الأطفال بالنسبة للموضوعات التي يفضلون قراءتها . وقبل أن نتعرف على الأسس التي تمت على أساسها عناصر الاستبيان ^٧ تصميم الاستمارة] وما روعي في تحليل

(١) وسرى أن أمير الشعراء أحمد شوقي كان يلجأ إلى هذا المقياس في الحكم على جودة قصصه الشعرية . كان في باريس ، ومع هذا يجمع عدداً من أطفال المصريين ويقرأ عليهم ماكتب ، ويرى مقدار شغفهم أو انصرافهم . وما أخرى معلم المدرسة أن يلاحظ وجوه تلاميذه وهو يقص عليهم ، أو وهم يقرؤون ، أو يقص أحدهم على الباقي في الفصل ، وأن يحاول اكتشاف أسباب الشغف أو الملل : هل هي في الموضوع ، أو في الطريقة التي كتب بها ، أو في الراوية الذي يحكيه ؟

اجابات الأطفال ، لابد أن نتذكر أنه ليس من واجبنا أن نتحسس رغبات الأطفال ، ونقدم لهم القصص التي يرغبون فيها ، وكأنهم ، عملاء [أو زبائن] من حقهم أن نوفر لهم البضاعة التي تروقهم ، فالعملية التربوية ، وما ينبغي أن تخضع له من توجيه وترشيد تتجاوز بدور المربي هذه الرغبات التي يبدونها الأطفال ، ويكشفون بها عن ميولهم ، إلى تقديم ما يجد أنه من الضروري أن يعرفه الأطفال ، في هذه السن ، وبهذه الطريقة المعينة .

أما مؤشرات قراءة الأطفال للقصص وتكرر قراءتهم بالنسبة لكل نوع فكانت كالتالى :

[١] تلاميذ الصفوف الثلاثة الأولى من التعليم الأساسى :

١ - قصص الرسوم ٣١٪

٢ - القصص الخيالية ٢٥٪

٣ - القصص الدينية ٢٢٪

٤ - قصص المغامرات ١٢٪

ثم تهبط النسب متدرجة [تحت العشرة فى المائة] من القصص العلمية ، إلى التاريخية ، إلى الاجتماعية فى النهاية .

[٢] ويختلف الترتيب الموضوعى ، كما تتفاوت النسب إذا تقدمنا فى السن والمعرفة إلى تلاميذ الصفوف الثلاثة الأخيرة من الحلقة الأولى من التعليم الأساسى ، إذ نجدها بهذا التدرج .

١ - القصص الخيالية ٢٢٪

٢ - قصص المغامرات ٢٠٪

٣ - القصص الدينية ١٩٪

٤ - القصص العلمية ١٤٪

٥ - القصص التاريخية ١١٪

ثم تهبط النسب متدرجة [تحت العشرة فى المائة] من القصص الاجتماعية ، إلى قصص الرسوم التى تحتل الموقع الأخير .

[٣] ومرة أخرى يختلف الترتيب الموضوعى ، كما تتفاوت النسب ، عند تلاميذ الصفوف الثلاثة الأخيرة من التعليم الأساسى [المرحلة الإعدادية] إذ تشير إلى الآتى :

١ - القصص الخيالية ٢٥٪

٢ - القصص الدينية ٢٢٪

٣ - قصص المغامرات ٢١٪

٤ - القصص العلمية ١٣٪

٥ - القصص التاريخية ١٢٪

وتحتل القصص الاجتماعية مكانة متدنية^(١) تحت العشرة في المائة [أما قصص الرسوم فلم يفكر تلاميذ هذه المرحلة في قراءتها .

هناك قدر مشترك بين هذه القوائم الثلاث المتعاقبة ، فالقصص الخيالية تحظى بأعلى درجات الإقبال ، تليها القصص الدينية ، ثم قصص المغامرات ، ونسبها - بوجه عام - متقاربة ، تليها في المرتبة الثانية : القصص العلمية ، وقصص الرسوم ، والقصص التاريخية ، وقد لا نجد في هذه الدراسات الإحصائية ما يناقض اهتمامات مراحل الطفولة كما أشرنا إليها في الفصل السابق ، ولكننا سنجد بعض الاختلاف الواضح (بصرف النظر عن أن قصة « الرسوم » تحتل موقع الصدارة لدى المجموعة الأولى ، ويفترض أنها بين السادسة والتاسعة من العمر) . وقبل أن نقوم بتطوير المصطلحات التي استخدمت في تصنيف القصص أو تمييزها ، نضع أمامنا ثلاثة محاذير ، تجعلنا نتقبل هذه النتيجة في حدود ظروفها ، وليست خلاصة عامة مطلقة ، إذ أننا لا نعرف ظروف المكتبة ، وظروف ما توافر فيها من قصص ، ولهذا نضع هذه التساؤلات [المحاذير] التي نتحفظ بها على النتيجة ، ومدارها أن إتخاذ « موضوع القصة » وحده مؤشراً في التفضيل لقصة دون أخرى لن يكون دقيقاً ، لأن هناك عوامل أخرى تؤثر على طفل هذه المراحل ، أو على الطفل عامة ، وربما تؤثر على القارئ . مهماً كان عمره . وبالنسبة لما نحن بصدده نقول :
١ - هل كانت القصص المتوفرة في المكتبة متساوية العدد بالنسبة للموضوعات المختلفة ؟ إذ يجوز أن الطفل حين يبحث عما يريد فلا يجده ، فإنه يتزل إلى رغبة تالية في الأهمية دون أن نغتنم إلى هذا
٢ - هل كانت هذه القصص من تأليف كاتب واحد ، أو ترجع إلى مؤلفين مختلفين ، فليس من شك في أن لكل مؤلف طريقته في طرح الموضوع ، وأسلوبه في صياغته ، ولغته الموافقة أو المخالفة ، وليس من شك أيضاً في أن الطفل يملك حاسة جمالية رهيبة^(٢) في جميع مراحل العمر [وربما يجتذبه طريقة القص وتؤثر فيه ، أكثر من موضوع القصة ذاتها ، وبذلك يمكن أن يعود إقبال نسبة من القراء الأطفال على نوع معين من القصص إلى شهرة كاتبه أو طريقته في الكتابة ، ولي موضوع القصة ذاته^(٣) .

٣ - ويستند التساؤل الثالث إلى ناحية جمالية غير أدبية ، وهي الطباعة أو الإخراج الفني للكتاب ، وهذا الجانب بما لا يصح إغفاله عند البحث في درجة الرواج وإقبال الجمهور العام على اقتناء كتاب ، وهو في حالة الأطفال أقوى تأثيراً . وليس الأمر يتعلق بالرسوم وحدها ، تلك التي أخذت موقع الصدارة لدى المجموعة الأولى . و « الرسوم » ليست موضوعاً ، وإنما هي طريقة في القص ، وفي الإخراج . وهنا . في الحالة التي نحن بصددها ، لا نستبعد أن تكون نسبة من الأطفال قد اختارت منجذبة إلى طريقة الطباعة ، وجمال الإخراج ، وبخاصة في الغلاف والورق وحرف الطباعة .
وأخيراً : ففي ضوء هذه المحاذير ، نقف عند المصطلحات المستخدمة في تصنيف القصص موضوعياً ، ونتعرف على معالمها أو مميزاتها ، وماذا قصد بكل منها .

(١) وفي الإحصاءات التي ذكرها مؤلف الكتاب المشار إليه ما يدعم هذا التحفظ . فقد أجرى استبياناً حول أحب المؤلفين إلى الأطفال . وتدل القائمة المنتقاة على أن اسم الكاتب له من الجاذبية ما يتجاوز حدود الموضوع الذي يؤثر الكتابة فيه ، إن بعض هؤلاء المؤلفين موضع إجماع رغم تنوع الموضوعات التي يختارها لقصصه .

تنوير المصطلحات

١ - القصص الخيالية :

نوع من القصص تجرى أحداثه المتخيلة فى عصور سابقة ، وأبطاله من الحيوان أو المخلوقات لعجيبة (الأسطورية) ، أو الجن والسحرة . وفى هذه القصص تتجلى طبائع الشعوب والعصور ، أخلاق البشر فى صراع الخير والشر ، وغلبة المقادير ، ومكان إرادة الإنسان فى الحياة ، ومصيره . وأهم هذه القصص ما اتخذ موضوعه من قصص « ألف ليلة وليلة » - ومن بين حكاياتها تحظى قصة « السندباد البحرى » بأهمية خاصة ، ثم تأتى . بعد ألف ليلة وليلة - قصص أندرسون ، و « الأميرة المسحورة » و « أمير القصر الذهبى » و « سندريلا » . هذه بعض « عينات » القصص التى وصفت بأنها (خيالية) - بالنسبة لموضوعها ، ومع هذا ففى تحليل نجاح هذه القصص وإقبال الأطفال عليها ما يشير لى الطابع الواقعى المسيطر ، رغم الحادثة الخيالية ، بعبارة أخرى : الحادثة خيالية ، ولكن المعالجة الفنية واقعية ، من حيث الاهتمام بالفعل الإنسانى ، وتحليل الطبيعة البشرية . فرحلات السندباد - مثلاً - نيازية ، والبحار التى خاضها ، والجزر التى صادفها ، والحيوانات التى تعرض لخطرها ، والقبائل ذات لطباع الشاذة التى طاردها.. كلها خيالية ، مخترعة . ولكنها صورت حياة ومشاعر وأفعالاً فى إطار لواقع أو ممكن الحدوث إلا نادراً .

وسنلاحظ أيضاً أن تقدم « ألف ليلة وليلة » على غيرها لا يرجع إلى الموضوع الخيالى فى ذاته ، بل إلى الشكل الفنى الذى طرح به الموضوع ، فهى تقديم الحكايات الصغيرة فى إطار حكاية واحدة كبيرة ، أما هذه الحكايات الصغيرة فإنها تتقاطر واحدة بعد واحدة ، بعد تثبيت الحدث الأسمى ، إذ يمتد غيط بين الحكايات ، يربطها ويفسر بها الحكاية الأولى الأصلية .

٢ - القصص الدينية :

وهدفها التعريف بسير الرسل (عليهم السلام) وما واجهوا من صعاب فى سبيل نشر الإيمان ، مقاومة الكفر ، وكذلك تعميق الإيمان بالله سبحانه ، وتعليم فرائض الدين ، و يدخل فى هذا النوع سير لصحابة ، وأبطال غزوات الرسول والفتوحات الإسلامية ، وقصص الحيوان فى القرآن الكريم^(١)

(١) كتبت قصص الفتوحات وأبطال الفتح الإسلامى وقصص حياة الصحابة بأقلام متعددة ، وكذلك قصص الأنبياء ، مع الإهتمام بإظهار معجزة فى حياتهم ، وانتصار دعوتهم رغم ضراوة خصومهم . أما « قصص الحيوان فى القرآن » فقد كتبها أحمد بهجت ، ولم يزل يتباهى للأطفال ، ولكنه فى تناول الشريعة الأخيرة منهم .

لما تصدر سلسلة « أحباب الرحمن » قصصاً أخلاقية ، لا تحكى قصصاً أو أخباراً دينية . لكن نزعته التهذيب والتوجيه الدينى فيها واضحة ، مثل قصة : صاحبة الكتان ، والقنائل الشطار والبطيخة الطيبة وجزاكم الله خيراً ، والنخلة الطيبة .

إن الهدف الأخلاقي هو الذى يختار هذه الموضوعات ، فهى تؤكد أن الإيمان بالله سبحانه أساس الوجود الإنسانى الفاضل والحر ، وتحض على اعتناق صفات الخير ، وتنفر من الشر . ولهذا فإن التركيب المتوقع لكل هذه القصص هو وجود صراع بين قوى الخير وقوى الشر ، وهو صراع ينتهى بالقضاء على الشر ، سواء بدخول الأشرار فى حظيرة الإيمان والخير ، أو بهزيمتهم وفنائهم .

ولا شك أن الموقع المتقدم الذى نالته القصص الدينية^١ الموقع الثانى يدل على أهمية القيم فى حياة الطفل ، وتطلعه إلى المثالية وتعلقه بالبطولة . وهذه الجوانب تتحقق بكاملها فى القصص الدينية ، دون غيرها ، مثل قصص المكتشفين التى يمكن أن تضيف جانباً ولكن يصعب أن تجمع بين البطولة والمثالية .

وهنا نبدي ملاحظة أخرى ، وهى : إلى أى مدى يمكن اعتبار القصة الدينية « قصة تاريخية » ؟ إننا حين نكتب قصة عن غزوة بدر مثلاً ، أو عن خالد بن الوليد ، من الصحيح أننا نعرضها من رؤية دينية ولكننا نقدمها إلى الطفل فى إطارها التاريخى محكمة بالسياق الزمنى والموضوعى الذى صنع الواقعة ، أو شكل الشخصية على هذا النحو .

٣- قصص المغامرات :

وقد تحرك الاهتمام بها صعوداً من المكان الرابع عند الطفولة المبكرة ، إلى المكان الثالث عند الطفولة المقاربة للنضج والبلوغ ، وهذا يتوافق والتقسيم المرحلى السابق ، يمكن إجمال مصطلح قصص المغامرات بأنها القصص الهوليسية^(١) ، الواسعة الانتشار هذه الأيام تحت عنوان « الألغاز » ، وهذه القصص تقوم حيكثها على توقع حدوث جريمة لتحقيق هدف يحدث ضرراً ، أو وقوع الجريمة بالفعل كالقتل أو سرقة كنز ، أو أسرار للدولة ، أو عملية اختطاف ، أو تدمير منشآت هامة أو سدود ... إلخ[وسيكون هدف الفريق المواجه^٢ الشرطة أو المباحث أو الفرق الخاصة] منع وقوع الجريمة فى الحالة الأولى . والقبض على الجناة وتقديمهم إلى العدالة . فى الحالة الثانية . وهذا يعنى أن هذا النوع من القصص يعتمد على إتقان الحبكة بحيث لا تبدو ساذجة مكشوفة ، ولا يسهل تحديد خاتمة الحدث قبل الوصول إليها .

(١) الدلالة اللغوية ، والمعنى الإصطلاحي لا يساعد على هذا الحصر ، فمادة « غ م ر » - كما فى المعجم الوسيط - تعنى : علا وستر ، وضم الميم : كثر ، وغامر : رمى بنفسه فى الشدائد ولم يبال الموت فهو مغامر ، والغمر من الماء - يسكون الميم : خلاف الضحل .. إلخ ويطلق على القصة مصطلح قصة المغامرات إذا لم تلتزم حدود الواقع ، والمألوف من أعمال وقدرات وأفكار البشر ، فيمكن أن تكون المغامرة علمية ، أو فى الرحلة إلى الأماكن المجهولة ، أو الحرب . وينهى أن تتسع الدلالة - بالنسبة لقصص الأطفال لتشمل هذا كله ، ولا تنحصر فى « الألغاز » .

قد تكون المتعة الأساسية فى هذا النوع من القصص هى متعة الاكتشاف واستغلال الذكاء فى الربط ، والمقارنة ، والتذكر ، والتوقع ، لأن المباراة بين الجانى وأجهزة العدالة الشرطية أو النيابة والقضاء هى دائماً مباراة فى الذكاء . مع هذا يمكن تحقيق أهداف أخرى تربية غاية فى الأهمية ، ليس فقط مؤداها أن الجريمة لا تفيد ، وأن الجانى مهما راوغ وتخفى لابد أن يسقط فى النهاية ، ولكن أيضاً يمكن تعريف الطفل ببعض سلبيات المجتمع التى سمحت بحدوث الجريمة أو إمكان حدوثها ، وتعريفه ببعض القوانين والنظم والسلوكيات المرغوبة أو المرفوضة ، بحيث يساق بأسلوب وأحكام ترغب فى الأولى، وتنفر من الأخرى ، فيعرف مثلاً أن سلامة الوطن تتطلب الحفاظ على أسرارها ، وصيانة منشآته ، ويعرف أن الإخلاص للمؤسسة التى يعمل بها سبيل لحماية مصدر الرزق ، ويعرف أن الأشخاص المهمين أكثر عرضة للخطر ... إلخ وينبغى أن يؤدى الأطفال أدواراً مساعدة فى هذه القصص البوليسية كأن يحدث أن يشاهد الجناة طفل ، أو أن الضحية المخطوفة . مثلاً . طفل ، كما يمكن أن يتطوع أطفال لمعاونة أجهزة العدالة . وحين يشترك فى القصة أطفال فى مثل سن القارىء فإنه يشعر بالمجذاب أقوى إلى القراءة لأنه يجد بعضاً من نفسه فى هؤلاء الأطفال ، ويقوى لديه الارتباط بالواقع ، كما تدعم مشاعر القدرة على أداء الأعمال المهمة ، أو التى تسند إليه .

٤ - القصص العلمية :

ويقوم هذا النوع من القصص على استغلال الميل الفطرى لدى الإنسان للتأثر بالأسلوب الجميل الذى يعتمد على التصوير ، وينتقى الكلمات والعبارات ذات الجرس المحبب ، ويرسم جواً عاطفياً يثير الانفعال ، فتستغل هذه الخصائص المميزة للأسلوب الأدبى لنقل وتبسيط بعض مظاهر الطبيعة كالمياه ، والسحاب ، والشعب المرجانية مثلاً ، أو بعض ظواهر الطبيعة كالزلازل ، والعواصف ، والبراكين . فالهدف النهائي هو تقديم المعلومات فى سياق قصصى شائق ، يتجلى فيه العنصر الإنسانى بالطبع ، فهو الذى يتعامل مع الطبيعة ويتكيف معها ، أو يحاول فهمها أو السيطرة عليها ... إلخ . فإذا كانت القصة عن « الصلب » مثلاً ، وهو نوع من الحديد ، فإن « الإنسان » هو الذى يكتشفه مختلطاً بالتراب أو الصخور وهو الذى يستخلصه من الشوائب ، ويشكله ، فيجعل منه محرك سيارة ، أو مدفعاً فى طائرة ، أو سكيناً فى مطبخ ، أو منجلاً فى يد فلاح ... وهكذا .

وقد تتخذ القصة العلمية موضوعها من اختراع أو اكتشاف ، وبهذا سيزدوج الخط الصاعد فيها ، مازجاً بين موضوع الاختراع أو الاكتشاف نفسه ، من حيث أصوله العلمية وصلته بمخترعات سبقتة ، ثم ما أضافه هذا الاختراع وأهميته للحياة ، وبين كفاح العالم لتحقيق هذا الاختراع الذى بدأ فى فكره مجرد

احتمال ، أو ثمرة ملاحظة عابرة مثلاً . وهو فى كفاحه هذا يعمل بين المواد ، ويعمل بين الناس الذين سيجد صعوبات متنوعة فى إقناع بعضهم بأهمية اختراعه .

وهناك أيضاً قصة « الخيال العلمى » وهى لا تقوم على حقائق علمية ، بل على افتراضات غير علمية بل أحياناً غير ممكنة ، لكن المؤلف يتوصل بها إلى توصيل المعلومات بطريقة تشير خيال الطفل ، وتفتح عينيه على ماحوله ، وتدرسه على تجاوز حدود الواقع والتفكير فى المحتمل والممكن . وقصة الخيال العلمى تبدأ من مخترعات موجودة فعلاً ، ولكنها تطورها أو تولد منها مخترعات تفوقها قوة وأثراً ، هى من وحي الخيال ، كما تتطرق هذه القصص إلى الإنسان الآلى ، والإنسان فى الكواكب البعيدة وكيف سيكون وضع الإنسان « الأرضى » فى تلك الحالات المتوهمة .

من القصص العلمى : قلبك روعة فى البناء - أسلحة الحيوان - يتهوفن يسمع بالعصا - كيف تطير الطائرة - لقاء مع قطرة ماء - خفايا الحياة فى تل النمل .

من قصص الخيال العلمى : عقلة الأصبع فى جسم الإنسان . رحلة إلى كوكب المريخ - مخلوقات الفضاء . تغزو الأرض إلخ ^(١) . ومهما يكن من أمر هذه القصص فإن الطفل لا يخلط بين القصة القائمة على أساس من الواقع ، والقصة التى تنهض على خيال وإفتراض لم يحدث ، ومع هذا فإن المناقشة التوعوية التى تتبع القراءة ينبغى أن توضح هذا بشكل حاسم .

٥ - القصة التاريخية :

وهى تلك القصة التى تستمد موضوعها من حدث تاريخى أو من حياة شخصية تاريخية ، فالنوع الأول مثل فتح مصر ، أو فتح الأندلس ، أو الدولة الفاطمية ، أو إمبراطورية محمد على ، وقد يقتصر الموضوع على معركة واحدة مثل معركة قادش ، أو ذات الصواري ، أو حطين ، أو عين جالوت ، أو بورسعيد أو العبور ... وليست الشخصيات التاريخية بحاجة إلى ذكر أمثلة ، فبدأ من مينا ، وخوفو ،

(١) من المعروف أن قصص الخيال العلمى بدأت فى الأدب الروائى الأنجليزى بما كتبه هـ . ويلز عن مخلوقات عملاقة جاءت من كوكب آخر وسيطرت على مدينة لندن ، التى اختبأ سكانها فى سراديب بيوتهم ، ولكن هذه المخلوقات العملاقة ما لبثت أن سقطت ميتة بفعل الميكروبات الأرضية التى تكيف معها الإنسان ، واكتسب المناعة بطول المعاشة ، فى حين أن هذه المخلوقات الفنتازية القاهرة لم تصمد للميكروب الذى لا يرى .

لم يقصد ويلز أن يكتب للصغار ، ولا تزال قصص الخيال العلمى (للكبار) لها وجود ، وتستطيع أن تناقش قضايا الواقع الإنسانى والمستقبل ، وإحتمالاته ، ولكن القصص الموجهة إلى الأطفال لا يقصد إلى هذا ، بل إلى تنشيط الخيال وإثارة الإحتمالات .

ورمسيس ، وعبوراً بأبطال الإسلام مثل الخلفاء الراشدين ، وقادة الفتح الإسلامى مثل سعد بن أبى وقاص ، وعمر بن العاص ، وعقبة بن نافع ، وقتيبة بن مسلم ، ومحمد بن يوسف الثقفى ، إلى أبطال الوطنية فى العصر الحديث : السيد عمر مكرم ، وأحمد عرابى ، ومصطفى كامل .

والهدف من القصة التاريخية عن حدث : « مثل معركة » أو شخصية هو إرضاء نزعة البطولة وعشق الشجاعة عند الطفل ، وكذلك تنمية حس الانتماء إلى الوطن . فإذا كانت القصة عن أبطال ينتمون إلى قوميات وتاريخ غير تاريخنا فسيكون الهدف هو تنمية المعلومات ، وإغناء الخيال ، والتعرف على الحضارات الأخرى ، ولكن إذا كانت إحدى المعارك هى موضوع القصة ، فلاشك أن التعريف بطرفى الصراع ، وموقع المعركة ، وظروفها ، وكيفية التخطيط لها ، وتنفيذها ، كل هذا بما يضيف إلى القارىء الصغير معلومات قيمة ، وتفتح ذهنه على آفاق من ربط الأسباب بالنتائج ، وكيفية مواجهة الاحتمالات ، وأهمية اليقظة والمفاجأة ، والرضا بالهزل والتضحية من أجل تحقيق الأهداف .. وهنا ينهى على مؤلف القصة التاريخية ، وعلى راويتها أيضاً أن يراعى أن الطفل القارىء ، أو المستمع ، سرعان ما يتعلق بالشخصية التاريخية ، ويتوحد معها ، فكأنما هو بذاته هذا البطل الذى يجاهد ويعانى فى سبيل قومه ووطنه ، ولهذا لا تجوز الإشارة إلى ما ينتقص كمال البطل ومثاليته ، بل ينهى الدفاع عنه إذا ما نسب إليه شىء من ذلك ، حتى لا يخذل المثال .

٦ - القصة الاجتماعية :

وتدل تسميتها على أن موضوعها هو الحياة الاجتماعية ، داخل البيت ، وخارجه ، وفى داخل البيت تعيش الأسرة وتقوم علاقات الآباء والأبناء وبين الأخوة ، وخارج البيت يوجد الجيران ، وزملاء المدرسة ، وأعضاء النادى ، وحركة الحياة العادية فى محطة القطار ، وفى الحافلة « الأوتوبيس » وفى « السينما » والمسرح وملاعب الكرة . كل هذه الأماكن تصلح لاكتشاف موضوعات قصصية هدفها توجيه السلوك الاجتماعى ، وتربية الحس الذوقى العام ، والحرص على الملكية العامة ، واحترام التقاليد النافعة التى تهدف إلى حفظ الجماعة ، وتقوية أواصرها .

لقد حظى هذا النوع بنسبة محدودة من إقبال القراء الأطفال (أقل من ١٠ ٪ من كل مراحل الطفولة) وقد لا يعنى هذا أن الطفل لا يميل إلى قراءة الواقع والارتباط به أو إدراك جوانبه ، بقدر ما يعنى أن مؤلفى قصص الأطفال لم يعطوا هذه الجوانب ، حقها من الإهتمام ، ربما لأنهم يقبلون على تأليف قصة للطفل ، ولديهم استعداد مسبق للإسراف فى الخيال ، وإثارة الفراشة ، وكأن الطفل لا يعيش الواقع ولا يفكر فيه ، وهذا غير صحيح ... إنه يبدأ بالواقع ، بوالديه وإخوته ولعبه وأطفال الجيران ، وأصدقاء الأسرة ممن يترددون عليها ، ويحملون إليه الهدايا فى المناسبات المختلفة كالأعياد الدينية ، وأعياد الميلاد ، وعند النجاح فى المدرسة ... إلخ .

وإذا كان الطفل يبدأ بالاهتمام بالواقع وإرتباطاته ، وهي مرحلة لا يكون قد استطاع أن يملك اللغة ، أو القراءة المستمرة لفترة طويلة ، فربما كانت الصيغة المناسبة للقصة الاجتماعية في هذه المرحلة المبكرة ، هي قصة « الرسوم » مع تعليقات مختصرة ، توضح دلالة الرسم ، وتنمى فكرة القصة ^(١) .

V - قصة الرسوم :

وقد توقف الإقبال عليها عند سن التاسعة تقريباً ، ومع هذا فالمشاهد أنها تخاطب مستويات متفاوتة في قدرتها على القراءة ، رغم أن « الصورة » هي التي تؤدي الدور الأساسي في جذب الانتباه وتجسيد المعنى . والمألوف أن تتعاقب الصور لتصور حدثاً متنامياً ، له بداية ووسط ونهاية أو نتيجة ويتوقف الأمر على المرحلة العمرية التي تخاطبها ، فيمكن أن يكون الرسم كبيراً واضحاً ملوناً زاهياً ، وتحتة جملة واحدة من بضع كلمات « ١ » أحمد يلعب الكرة في الشارع « ٢ » أمه تنصحه أن يلعب بعيداً عن المنازل « ٣ » أحمد لا يطيع أمه « ٤ » الكرة تحطم زجاج نافذة الجيران « ٥ » أحمد خائف وحزين لأنه حطم الزجاج « ٦ » أحمد يبكي ويقول أنه سيطيع أمه ويلعب بعيداً .

أما في المجلات والكتيبات التي تخاطب الأطفال مثل « تان تان » وكتاب « ميكى جيب » فإن الصور الملونة تأخذ أماكنها ، بل تتقاطر بغزارة ، ولكن القصة تنمو من خلال ما يكتب تحت الصور ، فاللغة في هذه القصص تتجاوز قدرة الصورة على الإيحاء بالفعل والشعور والفكرة .

إن قصة الرسم هي أول ما يخاطب الطفل ، ويمكن الإستعانة بها حتى قبل مرحلة القراءة ، كأن يرسم مشهد كامل ، ويجواره نفس المشهد وقد نقص شيئاً ، أو تروى الصور المتعاقبة قصة دون كتابة ، يحاول الطفل استنتاجها ، أو توضع الصور ^١ القليلة العدد في هذه المرحلة المبكرة [بغير ترتيب ، ونتركها للطفل كي يتأملها ، ويرتب منها قصة ، يكتشفها من خلال تصوره للعلاقة بين الأشياء . مثلاً : « ١ » أرض فيها زرع وأزهار « ٢ » أرض جرداء « ٣ » أرض تروى بالماء وفيها قلاح يزرع . أو « ١ » السيارة منطلقة على الطريق « ٢ » السيارة واقفة أمام بيت وهي خالية « ٣ » السيارة معطلة وصاحبها يبذل عجلتها التالفة .

وستكون قصة الرسوم دائماً أداة ناجحة . إذا ما أجيد إخراجها الفني . وانتقاء عناصرها الفكرية واللغوية ، - لتحريك خيال الطفل ، واجتذابه إلى التعبير عن أفكاره ، وتمرينه على تحويل الرموز إلى كلمات .

(١) ونجى على الكاتب أن يلائم بين موضوع القصة الاجتماعية ، وطبيعة المرحلة التي يجتازها الطفل المتلقى ، وموضوع قصة الرسوم يصلح للدرجة الأولى ^١ بين ثلاث وست سنوات [ولكن موضوعات مثل : أهل الشارع يحولون المنزل إلى حديقة ، حين يمشى في الشارع ويعانى من السائقين الآخرين .. إلخ مما يصلح للمرحلة الثانية .. وهكذا يمكن تطوير الحدث ليدخل إلى صميم علاقة الطفل بالأسرة ، وبالمجتمع .

الفصل الثالث

قصص الأطفال : أصول فنية

يعرض هذا الفصل لقضية الشكل الفني فى قصص الأطفال . والشكل مصطلح نقدى يتضمن : طريقة تقديم القصة ، وتسلسل الحكاية وما يتصل به من علاقة بين الأجزاء ^(١) المحبكة [، والشخصيات ، وعناصر التشويق ، واللغة التى يتم بها السرد ولغة الحوار بين الشخصيات ، وختام القصة ، واتدماج هذه العناصر فى بناء فنى ، له معنى كلى ويترك فى النفس انفعالا محدداً ، أو فكرة معينة ، يمكن استخلاصها .

وقبل أن نعرض لهذه العناصر بشيء من التفصيل نوضح ثلاثة أمور :

الأول :

أن الشكل الفني هو الذى يميز الأدب الرفيع ، والأدب ليس مجرد أفكار ، والفكرة فى ذاتها ليست مقياساً لجودة الأدب أو عمقه ، وإلا كان الفلاسفة والمفكرون فى مقدمة الأدباء . وإنما تتجلى موهبة الأديب فى طريقة تقديم أفكاره ، ومدى ما يتحقق فى هذه الطريقة من تشويق يحمل القارئ على الاستمرار فى القراءة ، لأنه يجد فيما يقرأ لذة ومتعة ، وأيضاً مدى ما يتحقق فى هذه الطريقة من إقناع ، لا يأتى بمخاطبة عقل القارئ . أو إثارة فكره فحسب ، بل من خلال التأثير على عواطفه وانفعالاته ، وهذا يتم باختيار اللغة التصويرية الجميلة ، فى المواقف المؤثرة .

وهذه كلها أمور تعود إلى الشكل ، وليس إلى مضمون القصة أو فكرتها . ومنذ ألفين وخمسمائة عام فضل أرسطو ^(٢) وهو فيلسوف عميق الفكر [مسرحية عادية فى أفكارها ، ولكنها مشوقة طريقة فى أحداثها ، على مسرحية تردد الأفكار الفلسفية المجادة ، فى لغة تقريرية وخطابية تشير الملل ^(٣)

(١) إن الفكرة فى القصة مهمة ، وهى مقياس ضرورى لإختبار جودتها ، ولكنها ليست المقياس الوحيد أو الذى يلقى أهمية الجوانب الجمالية الشكلية . إننا نهتم فى أمور حياتنا كلها بالشكل الجمالى ، فى المسكن ، والثياب ، والأطعمة ، وكل ما نستخدم ، والجمال الشكلى جزء من أداء الوظيفة . فالعمل المبهوك ، المكتوب بلغة مناسبة ، والمشتغل على عناصر مشوقة يحقق هدفه أفضل مما يزد به عمل آخر يساويه فكراً ، ويقصر عنه جمالا . على أن الإستجابة للجمال خاصة إنسانية ، مما يتميز به الإنسان عن غيره من المخلوقات .

الثانى :

وقد سبقت الإشارة إليه إجمالاً فى أكثر من مكان ، إن قصص الأطفال ليست تبسيطاً أو مسخاً لقصص الكبار ، إنها فن قائم بذاته ، إن عالم الطفولة قائم بذاته ، له قوانينه الخاصة ، التى تحكم العلاقة بين الطفل والقائمين من حوله ، والأشياء المحيطة به ، وله طريقته فى تصور الأمور ، وحدوده فى التصديق والتكذيب ، وقدراته فى التخيل ... إنه عالم خاص ، ولهذا يحتاج إلى دراية خاصة ، وخبرة طويلة بالطفولة عند كتابة قصة للطفل .

وكما أن قصص الأطفال ليست مسخاً أو تبسيطاً لقصص الكبار ، فكذلك ليست قصص الأطفال قفزاً أو تجاهلاً للأصول الفنية للقصة بشكل عام ، تلك الأصول التى أشرنا إليها إجمالاً فى مقدمة هذا الفصل ، ومعنى أنها « أصول » يعنى أن القصة لا تتحقق إلا بها .

الثالث :

من الطبيعى أن « الأصول » هى الأسس ، أو الهيكل الخرسانى ¹ بالنسبة للمبنى [ولا بد أن توجد فروق واختلافات بين قصة من الخيال العلمى ، وأخرى دينية ، أو تاريخية مثلاً . ونوضح هذا بمثال عن ضرورة أن يحكم المنطق أو العلة ² العلاقة بين السبب والنتيجة] أحداث القصة ، وفى قصة الخيال العلمى التى تقوم على افتراض ، ستكون الأسباب والنتائج مفترضة أيضاً ، فما دمنا قد قبلنا ³ على سبيل المثال أن الشخص الذى يصعد إلى القمر ، ويشرب من بحر العواصف يمكن أن يعيش ألف سنة من سنوات الأرض ، فلا بد أن نقبل - ترتيباً على ذلك - أن الشخص الذى يسافر إلى القمر ثم يعود إلى الأرض ، سيجد عليها زماناً وشعوراً تختلف كثيراً عن تلك التى غادرها ، أما فى قصص الأنبياء فالمعجزات مقبولة لأن المعجزة مما يختص به الرسول ، ومن ثم لا يصح أن نتساءل كيف حدث هذا ، كما لا يصح أن نضيف من عندنا « معجزات » لم تؤثر عن هؤلاء الأنبياء . وفى القصة التاريخية لابد من ذكر الأسباب المنطقية التاريخية لكل حادث ، أو للإقناع بأن الشخصية التاريخية كانت على هذا النحو ، ولم تكن على نحو مغاير . إن القدرة الإلهية هى التى عطلت فعل النار فى جسد سيدنا إبراهيم « معجزة » وجعلت الحوت يتقيأ سيدنا يونس ويرميه على الشاطئ ، فلا يفتنق رغم أن الحوت التقمه . ودفع به إلى جوفه ولكن حين نعرض لشخصية عرابى مثلاً ، لابد أن نذكر لماذا كان يكره الأجانب ، ولماذا هزم فى التل الكبير ، وفى قصة مصطفى كامل لابد أن نشرح أسباب استعانتة بفرنسا ضد إنجلترا ، ولماذا توقف عند حدود الكفاح السياسى ولم يأخذ بالكفاح المسلح مثلاً ؟

وهكذا ينبغى على كاتب القصة أن يدرك الفروق بين أنواعها ، وكذلك على الناقد أن ينتبه لهذه

العناصر المميزة فى تخيله لها ، ومثله معلم المدرسة حين يعرض هذه القصة أو تلك ، ويناقشها مع تلاميذه

عناصر الشكل الفني

١ - طريقة تقديم القصة :

ليست هناك طريقة واحدة ثابتة ، وإنما تتعدد الطرق مثلما تتعدد في القصص الفنية التي تكتب للكبار ، وإذا كانت هناك أفضلية لطريقة على أخرى ، فلأنها تناسب مرحلة العمر التي توجه إليها القصة ، أكثر مما تناسبها طريقة مختلفة .

[أ] طريقة الراوية الذي يحكى للآخرين هي أقدم الطرق وأكثرها ألفة ، وهي تناسب المراحل المتوسطة من الطفولة ، وبخاصة إذا كان الراوية يمثل شخصية الجد الذي يحكى لأحفاد يتحلقون حوله [أو الجدة] ، ويمكن أن يكون مجرد راوية يصف الأحداث ويعلق عليها ، ولكن سيزيد الأمر إيهاماً بالواقع أن يكون لهذا الراوية دور مشارك فيها ؛ فيروى هذا الجد حادثة كان طرفاً فيها ، وحين يكون الراوية طفلاً في سن القارىء فإن هذا يستلزم انتقاء مفردات اللغة والدقة في وصف المشاعر في حدود ما يدركه الطفل في هذه السن .

[ب] ويمكن أن تقدم القصة بضمير المتكلم ، والمتكلم في هذه الحالة لس الراوية ، وليس مشاركاً كما في الطريقة السابقة ، وإنما هو محور الأحداث ، وصانعها ، والموجه لها ، فهذا الطفل - مثلاً - يتقص علينا كيف كان ضيفاً عند أسرة لديها حديقة واسعة ، وأنهم أكرموا إكرام الضيف فتركوه يلعب في حديقته دون رقابة ، وكيف أنه أحس فجأة بأنه يستطيع أن يفعل ما يشاء ، وأنه أخذ يعيث فساداً ؛ أهاج الحمام عن البرج ، وكسر غصن شجرة مثمرة وهو يتعلق به ، وقذف أرنباً بحجر فأصابه في ساقه ، وحبس عنزاً صغيرة بعيداً عن أمها ، وطارده فراشة ملونة يريد أن يراها تسقط عجزاً لكنها كانت تطير في اتجاه خلية النحل ، فلدغته نحلة فأفاق من نزعته المدمرة ، وأحس أن الله سبحانه وتعالى عاقبه على ما ألحق بالمكان والحيوان من أذى ، إنه هنا ليس مجرد راوية يقدم وصفاً لحادثة ، إنه هو نفسه صانع الحادثة .

[ج] وهناك الطريقة الشائعة التي يكتب بها أكثر المؤلفين ، فيقدم الكاتب الحوادث بضمير الغائب ، دون أن نسأله : وكيف عرفت كل هذا ؟ وأين أنت منه ؟ إننا نسلم بأنه يعرف كل شيء ، ونقبل منه أن يحكى لنا كل شيء ، دون أن يكون طرفاً فيه ، ودون أن يذكر نفسه بكلمة واحدة .
ففي الحكاية السابقة مثلاً يمكن أن نوازن بين الطرق الثلاثة في تقديم الحكاية :

طريقة الراوية :

« جلست الجدة الطيبة بين أحفادها ، وقالت سأحكي لكم الليلة قصة طفل شقى ، كان قد زارنا منذ زمان طويل ، وأنطلق يلعب فى حديقتنا ، وتركناه يفعل ما يشاء . ولكنه ألحق الأذى ونال عقبا المفسدين ... » .

طريقة ضمير المتكلم :

« لست أنسى ذلك اليوم ، وقد بدأ باللعب والسرور ، وانتهى بلسعة قاتلة أخذت أصرخ منها ، ولم ينقلنى من ألامها غير الطبيب . كنت ... » .

طريقة ضمير الغائب :

« سمير طفل ذكى ، كثير الحركة ، يحب اللعب ، كما يحب المذاكرة ، ولكن حبه للعب يجعله ينسى آداب اللعب ، وواجهه نحو الآخرين . ذهب مرة إلى أسرة » .

لـ د [وقد تكون « القصة فى مذكرات » هى الصيغة المناسبة لقصص الرحالة والمخترعين والمكتشفين ، فالرحلة أو الاختراع أو اكتشاف المناطق المجهولة يتم على مراحل ، ويمكن أن تثبت تواريخ على رأس كل مرحلة ، وتعتبر تقسيماً مقبولاً ومفيداً فى تجزئة الفكرة الشاملة ، وبخاصة إذا كانت هذه التواريخ حقيقية ، ومستمدة من الحركة الطبيعية للرحلة ، أو التقدم فى التجربة للمخترع .

لـ هـ [ويمكن أن تكون القصة كلها فى قالب حوارى ، يتبادل شخصان أو أكثر جملاً حوارية دون فاصل من السرد أو الوصف ، ولا تعتبر مسرحية ، لأن للمسرحية شروطاً خاصة بها . وهذا القالب الحوارى يناسب جميع مراحل الطفولة ، لأنه يمكن أن يكون مختصراً جداً ، وبسيطاً ، ويمكن أن يمتد إلى عدد من المواقف والأحداث التى يتعرف عليها القارىء من خلال مايجرى بين الشخصيات .

وهذه الطرق المختلفة التى تحكم مدخل القصة تترك أثرها على سياقها وخاتمتها ، وكما يمكن أن تكون القصة نثراً ، فإنها يمكن أن تكون نظماً ، وتقدم بهذه الوسائل ذاتها .

٢ - الحكمة :

وهى تنبع من الفكرة ، فبعد أن يحدد الكاتب فكرته التى يريد أن يبنى عليها قصته ، يضع بداية قابلة للنمو ، حادثة أو شخصية تعمل وتتحرك ، فتكون الحادثة سبباً لحادثة تليها ، ويكون العمل مقدمة لعمل آخر فى نفس الاتجاه أو مضاد له ، [يقوم به الطرف المضاد] وهذا يعنى أن حكمة القصة هى سلسلة الحوادث الصغيرة الممتدة فى الزمان ، المترابطة حسب قانون السببية ، وهى تكون وتشكل

الحكاية الكبيرة ، أو الإطار الكلى للقصة « والسببية » تعنى أن كل حادثة تجري نتسأل بعدها : وماذا حدث بعد ذلك ؟ ولماذا حدث ؟ فيكون ما يجرى بعدها هو النتيجة المحتملة والمقبولة لما حدث من قبل ... وهكذا .

والقاص فى اختياره للحوادث الجزئية لابد أن يراعى المنطق وإمكان الحدوث حتى يتقبلها العقل ، فتكون كل حادثة نتيجة لما قبلها ، وسبباً فيما بعدها فى حدود ما يقبله العقل ، وجرى به العرف وترضاء طباع الناس . وقد أشرنا إلى اهتمام أرسطو بإتقان الحكمة وإضفاء التشويق على الحوادث المنتخبة . وتبدأ القصة عادة بتمهيد ، أو مقدمة قد يكون وصفاً للمكان أو قبل أن تبدأ الحادثة أو الشخصية ، قبل أن تبدأ العمل ، أو لمقدمات الحادثة ذاتها . ثم تبدأ القصة فى تصوير الحادثة ، أو تحريك الشخصية وهذا هو الجسم الأساسى للقصة [١] . الذى يعطيها المعنى النهائى . ونتوقع أن تكون الحكمة فى قصص الأطفال بسيطة جداً [٢] مع مراعاة التدرج مع التقدم فى العمر بعيدة عن التفرع ، والاستطراد إلى حوادث جانبية لا أهمية لها فى تكوين الحدث الرئيسى أو الشخصية المحورية . إن تفاعل الطفل مع قصة يقرأها لا يأتى من أن هذا الطفل يستطيع أن يقرأ وحسب . وإنما يبدأ التفاعل حين :

[١] يستطيع أن يفهم معنى ما يقرأ .

[٢] يتذكر ما سبق له قراءته من القصة .

[٣] ويربط بين ما عرف من أطوار القصة وما يكتشفه الآن .

[٤] ويقوده هذا الربط إلى استنتاج المعنى الكلى ، والعبرة من القصة .

فهذه الشروط الأربعة هى التى نحكم بها على مستوى الأداء الفنى فى القصة ، عامة ، ومستوى الحكمة بخاصة ، لأنها العمود الفقري أو الإطار الذى يحكم حركة الحدث أو الحوادث ونموها وتفرعاتها .

٣ - الشخصيات :

الشخصيات من أهم عناصر البناء الفنى للقصة [بصفة عامة] وإذا أحسن المؤلف اختيار الشخصية ، وأجاد رسمها ، وتحريكها ، فإن هذا يكسب قصته نجاحاً واسعاً ، وقد اشتهرت قصص بأسماء الشخصية الرئيسية فيها مثل على بابا ، والسندباد البحرى ، وجحا ، وسورمان ، وطرزان . وفى مراحل أقل نجد : عقلة الصباغ ، وفرفور ، والبطة السرداء .

وتعلق الطفل بالشخصية له أسبابه النفسية ، فهو يجد فى الشخصية نفسه ، ويتخيل أنه يعمل ما تعمل أو يشاركها العمل ، وهذا يلزم الكاتب باختيار شخصية يحبها الطفل ، ويتعلق بها ، ويقلد أقوالها وأعمالها ، وهذا يعنى - من وجه آخر - أن تكون الشخصية فى مستوى الطفل ، ولا يستلزم هذا

أن تكون فى مستوى الطفل من ناحية السن ، إذا تحقق هذا فهو أمر جيد ، ولكن المستوى الذى نحرص على تحقيقه هو مستوى التصور للأشياء ، وطريقة التفكير ، أما العمل فلا قيود عليه ، لأن الطفل يتقبل أن يعمل الحيوان عمل الإنسان ، وأن يؤدى الإنسان أعمالاً خارقة ومتجاوزة للواقع . وهذا حسب النوع الذى اختاره المؤلف ، وهل هى قصة مغامرات ، أو قصة خيالية ، أو دينية ... إلخ .

والخطوة الأولى أن يكتشف الكاتب شخصية طريفة ، متميزة ، ذات ملامح وأفكار خاصة بها ^١ وهذا معنى تميزها ، ويقدمها باسمها ، وصفاتها ، فى عبارات واضحة ، قليلة تلتصق بالذاكرة ، وتتجسد فى المخيلة . وليس من المحتم أن يستوفى وصف الشخصية فى هذا التقديم ، إنه يستطيع أن يحتفظ ببعض الصفات ليكشف عنها فى مناسبة معينة ، أو موقف من مواقف القصة ، وهذه الطريقة تبعد الملل ، وتنشط الذاكرة . وفى اختيار اسم للشخصية ينبغى أن يكون سهل التردد ، يوحى بجانب من صفات الشخصية ، ولا يوقع فى لبس أو تلعثم حين يذكر مع أسماء أخرى فى القصة نفسها ^٢ فى قصة الأمير شمس حملت الشخصيات أسماء : هامز ولامز ورامز ، فحقق إيهاء الاسم بالصفة ، لأن الإسمين الأولين من قوله تعالى : « ويل لكل همزة لمزة » ، ولكن التقارب الصوتى جعلها تتداخل فى ذهن الطفل ، وقد حدث هذا لطفلة فى الصف الخامس الابتدائى وهى تلخص القصة ، مع أن مستواها العام جيد ، واستطاعت أن تقدم تلخيصاً وافياً . وينبغى أن يكون عدد الشخصيات فى القصة مناسباً لحجمها ، وما يتطلبه الحدث فيها ، وأن يتناسب وطاقة الطفل على الاستيعاب فى تلك المرحلة التى تكتب القصة لها .

أما الصفات الشخصية فتكون حسية ^٣ مما يدرك بالحواس ، لتعمق الاحساس بصورتها ، وتؤكد الخصائص التى تميز هذه الشخصية عن شخصيات أخرى غيرها فى القصة . قد يتم هذا بكلمة واحدة أو كلمتين : « الدجاجة الحمراء - ذو اللحية الزرقاء - القط الأسود - ذات الرداء الأحمر ... إلخ » . وفى مراحل أخرى من العمر لا بأس من أن يمتد الوصف ، وأن ينمو مع الشخصية ، وتطور الحوادث ، فأوصاف « صلاح الدين » وهو شاب ، غير صفاته وهو يحارب فى حطين ، أو وهو على فراش الموت .

إن هدف الوصف أن يطبع صورة بصرية متخيلة للشخصية فى مخيلة الطفل ، وكأنه يراها أمامه ، وهذا هو ما يجعله قادراً على الاستمرار معها ، والإتصاف إليها ، والتأثر بها ، هذا التأثير الذى يرتقى إلى درجة « الحلول فيها » وكأنه هو الذى يقول ويفعل ، وليس هى .

وكما يتدلق الطفل بالشخصيات الخيرة ، ويحبها ، فإن حب الاستطلاع والميل إلى الغريب يدفعه إلى الاهتمام بالشخصيات الشريرة كالسحرة والصوص ، والحيوانات المفترسة . الماكرة . وقد تستلزم القصة وجرد شخصيات من هذا النوع معارضة للشخصيات الطيبة لتقوية عنصر الصراع وتأكيد العبرة الأخلاقية ، كما قد تقوم القصة كلها على شخصية شريرة من الإنسان أو الحيوان أو الجان وفى

جميع الحالات ينبغي أن يوصف الأشرار وصفاً يتفر من الشر ، ويباعد بين الطفل وإمكان تقليدهم ، كما ينبغي أن يتال الشرير جزاء عمله ، وأن ينتصر الخير .

٤ - عناصر التشويق :

وهي ضرورة لجذب الانتباه إلى القصة أولاً ، ثم الاستمرار في قراءتها إلى النهاية ثانياً ، والاحتفاظ بها في الذاكرة واستعادتها ثالثاً وأخيراً .

وقد تكون بعض عناصر التشويق خارجة عن قدرة الكاتب ، لأنها تقع في دائرة غيره ، ونقصد التشويق الذي يأتي بتأثير من أسلوب الإخراج الفني للقصة مثل : حجم الصفحة ، وألوان الغلاف ، والرسوم الخارجية ، والداخلية ، وطريقة توزيعها ، وحجم حروف الطباعة للعناوين وللمسرد وللحوار ، ونوع الورق .

أما ما يدخل في موهبة الكتابة فيبدأ باختيار عنوان القصة ، فطرافة العنوان أمر هام في جذب انتباه الطفل ، واختيار العنوان يحتاج إلى إدراك لطريقة تفكير الطفل وحدود عالمه الواقعي والخيالي في المرحلة التي يتوجه إليها الكاتب بقصته . ففي سن معينة يرحب الطفل بأسماء الحيوانات والطيور عناوين للقصص ، في سن أخرى سيسعى نحو أبطال الاساطير وصناع الخوارق ، وسيرتقى إلى البحث عن زعماء الوطنية ودعاة التقدم بعد ذلك .

وتؤدي المفاجآت في القصة إلى تجديد النشاط وإثارة التشويق وطلب المزيد من التعرف . ففي رحلة في الصحراء مثلاً أو في الغابة فوجئنا بشرير نزع اللاقتات الإرشادية التي تدل على الطرق ، ومواقع المدن ، وفي الطائرة فوجئنا بالطيار [الريان] بتعطيل أجهزة القياس [العدادات] ، وفي صحبة بين الكلب والقط فوجئنا الكلب بأن القط لا يستطيع السباحة !! ولكن لا يصح أن تكون القصة قائمة على سلسلة مستمرة من المفاجآت ، لأن هذا يفقدها القدرة على الإيحاء بالواقع . الحياة ليست سلسلة من المفاجآت ، وفي القصة البوليسية [الألغاز] يكون المصدر الأساسي للتشويق في اختفاء مرتكب الحادث ، دون أن يترك أثراً قاطعاً يدل عليه ، ومن ثم تتعدد الاحتمالات ، ويتعدد المتهمون ، ويظل الحكم النهائي معلقاً حتى يحسم بطريقة قاطعة في النهاية .

في قصص الاساطير ، والمدن الخيالية ، وقصص الخيال العلمي ، سيكون التشويق متعدد الجهات : من صفات الأشخاص ، من العادات والتقاليد غير المألوفة ، من القدرة الفائقة التي تتجاوز استطاعة البشر ، من إلغاء عامل الزمان والمكان في تقييد الحركة ، من غرابة المادة المكتشفة ، والأثر الذي تضيفه ، وتغير به مألوف حياتنا أو تقلب نظامها بالكامل .

وبالإجمال : إن التشويق هو الذي يجعل القصة عملاً فنياً مقروءاً ، ولا ينحصر في عنصر من عناصر بناء القصة ، بل يجب أن يحرص الكاتب على بثه في كل المكونات : العنوان ، والشخصيات والمواقف ، وصياغة الحوار ، والخاتمة

٥ - اللغة :

هى أداة التوصيل التى اصطلح أهلها على دلالات رموزها من أصوات [حروف] وكلمات، وعبارات ، وهى تقوم بأداء وظيفتها « توصيل الأفكار والمعلومات » بدقة تتناسب وحجم معرفة المتلقى ، والسامع بالنظام اللغوى ، ودلالات الرموز . وبالنسبة للكاتب الأديب [فى حالتنا : الكاتب القصصى] فإن استخدامه للغة يكون أشد أهمية وصعوبة ، لأنه لا يعبر عن أفكار ومعلومات فقط ، بل يعبر عن مشاعر وأحاسيس أولا .

كما أنه لا يرسل إشارات إلى الذهن فقط ، بل إلى المخيلة والعاطفة قبل الذهن . لهذا فإن اللغة الأدبية ، أو اللغة الفنية لغة خاصة ، لغة تصويرية ، تستعين فى تجسيد الصور أمام الخواس بالرسم بالكلمات ، وهذا يتحقق مرة باستخدام الوصف الحسى ، أو الاستعانة بالمجاز (الاستعارة والكناية) والتشبيه . كما يقوم التركيب الصوتى للكلمة بنصيب فى الإيحاء بما تدل عليه .

فاللغة فى العمل الأدبى لغة خاصة ، ليست لمجرد التوصيل ، ولكن : التوصيل والتصوير وإثارة الشعور والإقناع عن طريق التأثير فى العاطفة [الانفعال] . لنقل إن « الخريف » هو العنوان العام مثلاً، ولكن إذا قلنا إن الخريف يبدأ فى النصف الثانى من سبتمبر حتى النصف الثانى من ديسمبر ، وأن متوسط درجة الحرارة فيه كذا ، لابد أن نستخدم لغة منضبطة دقيقة فى نقل هذه المعلومات . ولكن إذا قلنا إن الخريف موسم نضارة الأرض المصرية بألوان الحياة ، وانتشار روائح الفاكهة الطيبة فى الأسواق ، وأن خريف العمر هو زمن التجربة الإنسانية الملونة الناضجة ، فإننا فى هذه الحالة لا نبحث عن دقة المعلومات ، بل عن قدرتها على إثارة العاطفة .

فى التعبير الموجه إلى الطفل لابد من إيجاد توازن دقيق بين :

[أ] المعلومات الصحيحة الدقيقة حتى تكون فى القصة بعض المعلومات مثل القصص العلمية ، وقصص الرحالة والمكتشفين ، والقصص التاريخية .

[ب] وطاقة الأطفال فى استيعاب المفردات ، وفهم التراكيب ، والوصول إلى وجه الشبه فى التشبيه ، أو الاستعارة ، ومخزى الكناية وما ترمز إليه .

ولا يعنى هذا أن نقدم إلى الطفل قصصاً تتكون من معجمه اللغوى لا تتجاوزه وتصاغ فى حدود قدرته على فهم المجازات أو الرموز مثلاً ، لأن إحدى وظائف القصة - من وجهة تربوية تعليمية - أن تمد الطفل بكلمات جديدة ، وتراكيب مبتكرة . والمهم أن تكون « الجرعة » مناسبة فى كميتها ، وموقعها من السياق ، بحيث لا تعطل عملية الفهم ، ولا تشتت الانتباه ، ويمكن الاهتمام إلى المراد بإضافة مختصرة فى الهامش ، أو من خلال الحوار ، أو يفهم من السياق .

وتختلف لغة السرد [الإخبارية التقريرية] عن لغة الوصف [التصويرية] عن لغة الحوار .

وهي جميعها مقبولة ، وإن تكن لغة السرد أبعدنا عن صنع الأثر المطلوب .
أما الحوار الجيد فله شروط :

١ - أن يتفق وصفات الشخصية التي تنطق به ، ويعبر عن مستوى إدراكها .
٢ - أن يختلف عما تقوله الشخصية الأخرى المشاركة في الحوار ، حتى لا يقع اضطراب أو خلط بين المتكلمين .

٣ - أن يكون الحوار كاشفاً عن جانب خفي من القصة ، أو من الشخصية ، أو ينذر بشيء قد حدث .
وفي الاستبيان الذي أجراه حسن شحاتة في كتابه « دراسات وبحوث في أدب الأطفال » دلت المؤشرات على أن ما أعجب الأطفال في لغة القصة إيجاباً ، وبالترتيب التنازلي :

أن : كلمات القصة مألوفة - الكلمات ترمز للمحسوسات - الكلمة تعبر عن معنى واحد - استخدام الكلمات الدالة على الانفعالات - استخدام الجمل البسيطة لا المركبة - اشتغال الفقرة على فكرة واحدة - الاعتماد على الحوار أكثر من السرد - المزاوجة بين الخبر والإنشاء - المحسنات الابداعية المألوفة .

أما ما أعجب الأطفال تجنبه ، وهو ما أعجبهم في اللغة سلباً ، وبالترتيب التنازلي أيضاً فهو :
عدم استخدام مصطلحات فنية - عدم المبالغة بين ركني الجملة - عدم ذكر الجمل الاعتراضية - عدم الاستطراد في عرض الأحداث - البعد عن التعبيرات المجازية - عدم تنوع الضمائر .

هذا الاستبيان يكشف عن الاتجاه العام ، ونحن نتقبله مع التنبيه إلى تحفظين أو استدراكين ، حتى لا يسوقنا إلى ما يعتقد أنه قاعدة نهائية أو « مبدأ » في لغة الكتابة للطفل :
الاستدراك الأول : أن بساطة تركيب الجملة ، والاعتماد على الحوار .. إلخ يناسب مرحلة معينة أو المراحل المبكرة ، ونرجح أن طفل الثانية عشرة وما بعدها سينفر من هذا التبسيط ، ويبحث عن « جماليات » أعلى .

الاستدراك الثاني : أن تجنب ازدواج الدلالة أو تعدد الدلالات ، وكذلك تجنب المصطلحات الفنية ليس هدفاً في ذاته ، إذ قد يكتسب النوع الأول مطلوباً في قصص المغامرات ، لتضليل الطرف الآخر في الصراع ، كما أن المصطلحات الفنية ستكون مطلوبة - دون إسراف - في القصص العلمية ، وقصص المكتشفين والرحالة .. إلخ .

٦ - الخاتمة :

لا بد لقصص الأطفال من خاتمة محددة ، فلا تقبل فيها النهايات المفتوحة ، التي يفضلها بعض الكتاب [الكبار] لما لها من دلالة استمرار الحياة ، واحتمالات التجريب . أما الطفل فإنه يريد معنى محدداً ، وفكرة واضحة ، وهذا لا يأتي إلا بأن تكون للقصة خاتمة هي الحكم النهائي على ما سبق ، خاتمة هي الجزء الحق والقول الفصل ، وبهذه الخاتمة يكتمل الشكل الفني للقصة ، إذ أن كل ما له بداية له نهاية

محددة أيضاً ، ويتكتمل مغزاها الأخلاقى لأن الختام يعنى أن كل شخصية أخذت نصيبه
منطق العدل والإنصاف .

ومؤلف القصة بعد أن يحدد فكرته ، وينتخب الشخصية أو الشخصيات التى به
الفكرة ، سيكون أول ما يفعله تحديد نقطة البداية التى يتحرك منها الحدث¹ أو الش
النهاية التى يتوقف عندها . والفائدة المباشرة لتحديد البداية والنهاية قبل البدء فى ص
تساعدان الكاتب على اختيار التفاصيل الجزئية ، والحوادث الصغيرة ، فيجب استبعاد
إلى النهاية المحددة .

وينبغى لنهاية القصة أن تكون طبيعية وطريقة غير متوقعة فى نفس الوقت
لا يصح أن تكون نهاية مفروضة أو متعسفة ، بل يجب أن تكون مرتبطة بكل ما س
ونتيجة طبيعية له ، ولهذا تعاب القصص التى تنتهى بمصادفة ، فلا يعاقب اللص بأنه ب
يعبر القضبان الحديدية فدهمه القطار ، كما لا يصح التعويل على القدر ، فيعاقب اللص ب
قاتل فى تلك الليلة ، ويعتبر هذا انتقاماً إلهياً ، لأن كثيراً من الناس يمرضون ويموتون ب
هذا عقوبة ، وكذلك الأمر فى حوادث الطرق . إن اللص يعاقب عن طريق الإمساك ب
الاستدلال عليه وهو يتصرف فى المسروق ، وبهذا يتحقق العدل الألهى بفعل بشرى ، وه
الاجتماعى . وهكذا تكون الخاتمة طبيعية ، مع هذا ينبغى أن تكون غير متوقعة ،
القارىء قبل أن يعرفها من القصة . وفى المثال السابق إن زوجة اللص لم تكن تعرف ش
زوجها ، وحدث أن تزيت بذهب سرقه الزوج ، وظهرت به فى إحدى الحفلات ، فتعرف عل
وهكذا .

وفى القصص الدينية والتاريخية لا يصح اختراع نهاية لم تحدث ، فلا بد من احترام
ولكن يمكن الوقوف عند نقطة معينة إذا كانت تصنع ختاماً مناسباً ، فمثلاً يمكن أن نكت
سيدنا نوح) بالإشارة إلى انهيار المطر وارتفاع الماء ، ثم انطلاق السفينة تحمل المؤمنين إلى
دون ضرورة إلى متابعتهم فى رحلتهم ، وفى التاريخ يمكن أن نصل مع صلاح الدين حتم
حطين واسترداد بيت المقدس ، دون أن نستمر معه إلى معركة أرسوف التى لم يحقق انتصار
الاقتصار سيكون مطلباً فنياً ونفسياً بالنسبة للطفل ، هو مطلب فنى لأنه يكتفى بتصوير
محددة ، ومطلب نفسى لأنه يصور جانب العظمة والإنجاز فى شخصية صلاح الدين ،
متحققة فى انتصاره الواضح فى معركة معينة ، وما مهد له من وحده عربية كانت وراء هذا

* * * * *

* * * *

* *

الفصل الرابع

مسرح الأطفال

تختلف المسرحية فى بنائها الفنى ، وفى « الوسيط » الذى يوصلها عن القصة فى كثير من الجوانب ، وأهم هذه الفروق ..

أولاً :

أن القصة فن يقرأ ، ويؤلفها الكاتب لهذا الغرض ، ولهذا يشتمل النص القصصى على كل ما يريد الأديب أن يودعه فيه من أفكار ، ووصف ، وتحليل ، ومن أحكام على شخصيات ، وأحداث ، وأخلاق . إن القصة تصل إلى القارئ كما أبدعها الكاتب تماماً ، أما المسرحية فلأنها تقوم على عنصر واحد هو « الحوار »^١ بصرف النظر عن تعليقات الكاتب أو توجيهاته فى مدخل الفصل أو فى سياقه [ولا تستطيع المسرحية أن تقدم شخصية تتأمل فى صمت ، أو تطيل التفكير ، إنها لابد أن تفكر بصوت عال ، وأن تتأمل من خلال الحوار ، فكل ما لا تنطقه الشخصيات كأنما هو غير موجود . والمسرحية لا يكتمل معناها ولا تؤدي وظيفتها الفنية إلا إذا عرضت على جمهورها ، وتفاعل هذا الجمهور معها ، وإن بعض الكتاب أبدعوا « مسرحيات » للقراءة ، وهم يعرفون أن مسرحياتهم هذه من الصعب أو لايسهل عرضها على المسرح ،^٢ مثل مسرحيات توفيق الحكيم التى أطلق عليها النقد « المسرح الذهنى »^(١) ، وهى : أهل الكهف - الملك أوديب - شهر زاد - بهماليون - سليمان الحكيم [ولكن هذه المسرحيات التى تكتب للقراءة ناقصة المعنى كمسرحيات ، إنها مشاهد حوارية ، ليست فيها حياة المسرحية ، ولا تنطوى على أهدافها ، وفنها ، وقدرتها الهائلة على توحيد الجمهور ، والتفاعل معه .

المسرحية إذا تصل إلى جمهورها من خلال تمثيلها ، وهذا يعنى وجود عدد من الوسطاء : المخرج ومن معه من الفنيين كمهندس الديكور ، والماكيبير ، ومهندس الإضاءة ... إلخ ، ثم الممثلين ، وكما سيكون للمخرج رأيه وتفسيره للنص ، فسيكون للممثلين آراؤهم وقدراتهم على التجاوب وحدود رغبتهم فى التنفيذ . لهذا نقول إن المسرحية لا تصل إلى جمهورها كما أبدعها الكاتب ، بل كما فهمها واستطاع تنفيذها كل هؤلاء الوسطاء .

(١) فى مقدمة مسرحية « بهماليون » شرح توفيق الحكيم مايريد بمصطلح المسرح الذهنى أو كتابة مسرحية للقراءة ، وليس للتمثيل ، إذ يقرر أن المعنى الحقيقى «كتابة للمسرح هو الجهل بربور المطبعة (يقصد أن الكاتب المسرحى يكتب وفى ذهنه الممثل والمخرج وليس الكتاب) ويقول أيضاً: إنى اليوم زعيم مسرحى داخل الذهن ، وأجعل الممثلين أفكاراً تتحرك فى المطلق من المعانى مرتدية أثواب الرمور » .

من واجبنا أن نتذكر هذه العبارات التى يأبأها فن المسرح ، ولكن مسرح الأطفال قد يتطلب جانباً منها ، أو لايتفر منها بشدة ، إذ ترتدى بعض شخصيات مسرح الطفل أقنعة الرموز ، فيكون شخص ما مثلاً لقوة الحق ، وشخص آخر لضراوة الباطل إلخ .

١ :

أن الكاتب القصصى أكثر حرية فى تنوع مشاهد قصته عبر الزمان واختلافات المد
ويستطيع أن يحشد فى قصته أى عدد من الناس ، وأن يذهب بهم إلى حيث يحب ، لا يحكمه ف
غير موهبته الأدبية ، وقدرته على مقاربة الواقع أو الإيحاء به . أما الكاتب المسرحى فتحكمه
المسرح وطاقة احتمالها للأشخاص وتنظيم حركة الدخول والخروج ، فضلاً عن التحرك بين جوانبها ، و
مدة العرض التى لا تزيد عادة عن ثلاث ساعات ، وتحكمه الآداب الاجتماعية والأعراف ، وصه
الكاتب القصصى يضع فى اعتباره الآداب العامة والتقاليد ، ولكنه يكتب لقارىء واحد ، وه
يختلف عمن يكتب لتتطوّر كلماته بصوت مرتفع فى قاعة فسيحة بين مئات الناس المختلفين فو
تسامحهم ، وأذواقهم وأخلاقهم ... إلخ .

مع كل هذه الفروق لا نجد ما يمنع من الاهتمام [فى إطار هذه الدراسة] بمسرح الطفل ، فاله
لا بد أن تعتمد على « قصة » ، وهى التى أطلق عليها أرسطو « الحكاية » ويطلق عليها النقد
مصطلح « الحكاية » ، فالمسرحية [فى النهاية] حكاية تروى بالحوار والحركة ، من خلال سلس
المواقف المتصلة ، ما بين بداية ووسط ونهاية .

وإذا احتكنا إلى الثمرة التربوية ، فإننا سنجد أن « المسرحية » أعمق تأثيراً ، وأكثر فاه
القصة بالنسبة للأطفال فى كل مراحل العمر ، بل إن القصة تصل إلى أبعد مدى فى تأثيرها على
حين تمثل ، وأذكر [من تجربتى فى التدريس] أن قصيدة أمير الشعراء أحمد شوقى القصص
مطلعها :

برز الشعلب يوماً فى ثياب الواعظين

كانت مقررّة على طلاب الصف الثانى المتوسط بمدارس الكويت [يعادل السادس الابتد
مصر] ولا أتذكر المناسبة التى جعلتنى أشجع تلميذاً معيناً على أدائها تمثيلاً ، ربما لتوجيههم
للتلاميذ على أن تعكس طريقة إلقاءهم للشعر ما فيه من معان ومشاعر . ولكن هذا الطفل
استعار نظارة طبية من أحد زملائه ، فاستقرت على أرنبة أنفة ، وأخذت عيناه تدوران فى
وارتياب من فرق زجاجها ، وأمسك عصا معقوفة [لا أذكر الآن من أين جاء بها] وسار اله
صفى المقاعد منحني الظهر قليلاً يضرب بالعصا يميناً ويساراً ، وعيناه تجوسان فى كل اتجاه مجس
الصلاح والهداية ، حين يناقض الباطن الحبيث الذى ينطوى على الغدر . رغم مضى ربع قرن ع
المشهد ، فإننى لا أستطيع أن أنسى كيف كان سرور التلاميذ به عظيماً ، وكيف استقبلوا ابتكار
فى حماسة ، وكيف أنهم طلبوا منه إعادة الإلقاء والتمثيل ، وأذكر أيضاً أن هذا النص كان الآه
نفوسهم ، والأيسر حفظاً ، والأبعد عن الخطأ والتلعثم !! .

هذه مجرد محاولة فردية ، ارتبطت بقصيدة قصصية قابلة للتجسيد ، وكل قصة قابلة للتجسيد على هذا النحو ، أو بعمليات أكثر تعقيداً [تركيباً] ، فإذا كانت القصة قد وضعت ابتداءً في قالب المسرحي ، وأتيح للأطفال أن يشاركوا في صنع العرض تحت إشراف معلمهم ، فإن الإعداد للعرض ، وتوزيع الأدوار ، والإشراف على ما يجري خلف الحشبة ، وتنظيم الصالة^١ حتى لو كان فصلاً في المدرسة [كل هذا من شأنه أن يؤدي إلى إيجابيات عظيمة في مجال الصحة النفسية ، والتربية .

مسرحان وليس واحداً :

وحين يدخل الأطفال إلى دائرة المسرح فإن قضايا فنية وتربوية متعددة تفرض نفسها ، ولا بد من إيضاحها :

[أ] فهناك فرق بين مسرح الطفل ، والمسرح المدرسي ، وهما إذا اتفقا في جانب فإنما يختلفان في جوانب.

[ب] وإذا قلنا « مسرح الطفل » فهل يحدد هذا المصطلح بموضوعات معينة تخص الأطفال ، وتكتب من أجلهم ، أم يدخل فيه ، أو لعله يعنى : المسرحيات التي يشاهدها الأطفال ، أو يسمح لهم بمشاهدتها ، دون أن تكون وقفاً عليهم ؟ .

[جـ] وإذا قلنا « مسرح الطفل » فهل يقصد أنه المسرح الذي يقدم عروضه للأطفال أم المسرح الذي يقوم الأطفال بأداء الأدوار فيه ؟ وأيهما الصيغة الأكثر مناسبة للطفل : أن يمثل ، أم أن يرى التمثيل ؟ .

لذا الانقسام في القضايا الثلاث المثارة يغنى فكرتنا عن مسرح الطفل ، وقد كان لكل رأى من يناصره ويقدم في سبيل دعمه حججاً مختلفة .

[أ] مسرح الطفل والمسرح المدرسي :

ليست التفرقة بين النوعين موضع خلاف ، فمسرح الطفل أكثر تنوعاً في الموضوع وأكثر حرية في استخدام الممثلين والوسائل الفنية من المسرح المدرسي ، ولا يقصد بالمسرح المدرسي أنه الذي يقدم تمثيلياته داخل المدرسة ، فربما شاركه مسرح الطفل في هذه الصفة ولا يتحول إلى مسرح مدرسي ، لأن المقصود من هذا الوصف أنه المسرح الذي يتخذ موضوعاته من المناهج الدراسية ، ويهدف إلى توصيلها إلى التلاميذ خلال هذا الوسيط التمثيلي ، لتكون أقرب إلى الاستيعاب ، وأكثر تشويقاً . هذا فضلاً عن الثمرات التربوية المتنوعة التي سيجنحها الأطفال من خلال تعاونهم لتوزيع العمل ، وتوحيدهم في سبيل إنجازه ، نرديدهم للأفكار والمعلومات ، وإشباع الحاسة الجمالية في نفوسهم .

لقد قام الاهتمام بالمسرح المدرسي على أساسين :

- أن مفهوم التربية في المدرسة تجاوز حد تلقين الأفكار والمعلومات ، ففي المدرسة يتعلم الطفل فن

الحياة ، وأساليب التعاون بين الناس ، ومعهم ، ويمارس فى علاقته بزملائه تجربة مصغرة لما ستكون حياته بعد المدرسة ، من ضرورة للتعاون ، ومشروعية وحدوث التنافس ، واحتمالات النجاح والو ك كيف يتلقى كل منهما إلخ .

إن هذه الخبرات المتنوعة ليست موجودة فى المناهج الدراسية قصداً ، وقد يوجد بعضها فى سياق م أو مقررات خاصة ، ولهذا ستكون الصيغة المسرحية واحدة من السبل ، وربما من أهم السبل فى ت الأطفال على فن الحياة ، ونظام العمل العام .

٢ - وبالنسبة لموضوعات المسرح المدرسى التى تقوم أصلاً على « مسرحية » المناهج أو موضوعات ، من المقررات ، وبخاصة تلك التى تتسم بشىء من الجفاف ، فقد أثبتت التجارب أن التعليم بالمباشرة ، أو التعليم من خلال العمل يؤدى إلى نتائج أفضل بكثير من تلقين الأفكار والمعلوم وقياس تمكن التلميذ ونجاحه بقدرته على استعادتها [حفظها] . وهكذا سيكون « الشكل المسرحى مجرد وسيلة مختلفة لتقديم المعلومات ذاتها التى تدرس للأطفال فى غرفة الدراسة . ولكنها و محبة ، لما فيها من تشويق ، وقدرة على التجسيد ، وربما التبسيط ، فيكون المسرح هنا بمثابة « و إيضاح » لكنها وسيلة حية ، مقنعة بالعمل ، وتؤدى وظائف تربية أخلاقية ، وتدريبية متنوعة .

وفكرة المسرحية المدرسية يمكن أن يكتشفها مدرس المادة بنفسه ، ولكنه سيؤدى عملاً ثم جليلاً إذا بذل جهداً فى توجيه الأطفال نحو المشاركة فى اكتشاف موضوع من موضوعات المنهج بالمسرحية ، ثم يدير حواراً معهم يهدف إلى التوصل إلى أحسن الطرق التى تجعل من هذه المعلوم تشكيلاً متماسكاً ، يمكن أن يؤدى بالتمثيل ، فتحدد المواقف ، والشخصيات ، وتثبت صفات شخصية ، ثم توضع الجمل الحوارية التى ستقولها ، وترسم معالم الحركة على المسرح ، الذى يمكن أن يكون المساحة الخيالية داخل الفصل ، مع إضافات غاية فى البساطة ، لكنها تساعد على خلق الإ بالمسرح ، وتضفى على نفوس الأطفال [من ممثلين ومشرفين ومشاهدين] إحساساً بالاعتبار والسه فضلاً عن تثبيت المعلومات .

١ فى كتاب « الأطفال والمسرح » قدم مؤلفه محمد شاهين الجوهري نموذجاً لمسرحية الموضوع العلمية ، عن الصوف [ص ١٣٠ - ١٣٥] وقد اصطنعت مباراة ذكاء بين طفل وأخته الطفلة ، أبوهما بدور الحكم ، وتقوم الأم بإضفاء الجو الأسرى على التمثيلية التى تؤدى فى نحو عشر دقائق قدمت فيها أهم المعلومات عن الصوف [.

أما مسرح الطفل فإنه لا علاقة له بالمناهج الدراسية وموضوعاتها العلمية ، إنه مسرح الحبر مسرح الخبرة بالمجتمع ، مسرح اكتشاف الطفل لنفسه ، وللعالم من حوله ، لذلك لا تقف موضوعاته حد ، إن موضوعاته يمكن أن تكون نفس الموضوعات التى تهتم الكبار ، وتصنع النسيج الفنى مسرحياتهم ، ولكن هذه قضية خلافية تحتاج إلى شىء من التفصيل .

ب [إن القول بإطلاق الموضوعات التي تعرض على الأطفال دون قيد أو تحديد لا يعنى أن مسرح الطفل صورة طبق الأصل من مسرح الكبار ، وأن ذهاب الطفل إلى مسرحية للأطفال ، يتساوى وذهابه إلى المسرح فى صحبة والديه لمشاهدة مسرحية مما يقدم للكبار .

إن معالجة أى موضوع يقدم للأطفال لابد أن تراعى طبيعة الطفولة من مستوى اللغة ، أى مستوى الإدراك ، إلى نوعية الأفكار والعواطف التى تقدم أمامهم .
لقد لوحظ [بصفة عامة] أن الأطفال يتهربون من الأعداء

نموهم العقلى ، ولا تتقبلها درجة النضج الج

فعندما يشاهد الأطفال فى فترة مبكر

ويتهربون من مراقبة طرفيه [الفتى والفتاة

ويدارون ارتباكهم بالصمت أو مفادرة المكان

الاستهجان أو الازدراء لما يجرى من قول أو فعل هى التى تغلب على أحاسيسهم ، وتبدو عليهم علامات التوتر والرفض لما يتبادلان من عبارات ، أو يهمان به من أفعال .

إننا نعرف أن بحر الحياة الصاخب الواسع هو المصب الذى سينتهى إليه الطفل عقب تجاوزه لمرحلة الطفولة ، التى يجب أن تكون مرحلة إعداد لاستقبال الحياة ونهيمها مقدمة للتفاعل معها ، ومع هذا فإن فى بحر الحياة هذا ما لا يصح أن نطلع الطفل عليه قبل أن يكون متأهبا جسدياً وعقلياً وعملياً لفهم دوافعه وحكم المجتمع عليه ، والعاقبة المحتملة له .

إن المراحل التى سبقت الإشارة إليها فى تقسيم مراحل الطفولة وخصائص وقدرات كل مرحلة ينبغي أن لا تغيب عن بالنا ونحن نبحث فى صلاحية موضوع معين لتقديمه للأطفال ، لا تختلف القصة عن المسرح - بالنسبة لهذا الجانب - فى شىء .

أما النقطة الخلافية المتعلقة بمرحلة الطفولة ، فيمكن أن نطرحها فى صيغة تساؤل : هل من الأفضل أن نكتب مسرحية تصلح للعرض أمام جميع الأطفال [ما بين السادسة والخامسة عشرة] أو ينبغي أن نراعى طبائع المرحلة العمرية ، ونقدم لكل مرحلة ما يناسبها ، لغة ، وموضوعاً وأسلوباً .. إلخ؟ (١)

(١) وقد يستجد خلاف آخر وهو : هل نكتب مسرحيات للأطفال الذكور وحدهم ، ومسرحيات أخرى للأطفال الإناث وحدهم أم نختار

موضوعات تؤدى مشتركة ؟

وفى رأينا أن نسيج الحياة لا يسمح بهذا الفصل الحاد بين الفتى والفتاة ، وبخاصة فى مراحل الطفولة المبكرة ، وأن الموضوعات المشتركة أقرب إلى الواقع ، وأنفع فى توحيد الأخلاق ، وتربية الذوق ، وترقية السلوك ، وبخاصة أن هذا كله يتم تحت إشراف المعلم ، وفى مضمار المنافسة لتقديم عرض جيد .

هناك من يفضل النوع الأول ، ويرى أن المسرحية التى تقع على صيغة أو طريقة ثلاثم جميع المراحل القابلة للهاب إلى المسرح ، هى المسرحية المناسبة ، فحين يجمع طفل السادسة وطفل الثانية عشرة معاً - على سبيل المثال - فى قاعة واحدة لمشاهدة عرض مسرحى ، فإن هذا يترك أثراً فى تصور المؤلف لموضوع المسرحية ، وشخصياتها ، وطريقة عرضها ، كما أن اجتماع الأطفال متفاوتى العمر يؤدى إلى تبادل الخبرة فيما بينهم ، وإلى تهذيب السلوك ، وطمئن الصغير على مستقبله ، ويشعر بأنه سيكبر ، وأن باستطاعته أن يتعامل مع من هم أكبر منه ، وهذا يؤدى إلى مزيد من نضج الطفل الصغير، والطفل الكبير (١) معاً .

ويحدد القائلون باشتراك جميع المراحل ، صفات المسرحية المشتركة فى :

١ - استخدام لغة سهلة يفهمها الأطفال .

٢ - بساطة الفكرة ووضوحها .

٣ - اتسام أسلوب العرض بالتشويق .

٤ - الاستعانة بالحركات الإيقاعية والرقصات ، وطابع البهجة والمرح .

٥ - تشكيل الموضوع بحيث يكشف عن مغزى تربوى .

أما الفريق الآخر فيتمسك بتقسيم مراحل الطفولة ، ويرى أن تراعى هذه المراحل - كلا على حدة فى اختيار موضوع المسرحية ، وفى لغته ، وحجمه ، وأهدافه ، وأسلوب عرضه ، وأنواع المشوقات فيه الرقص والموسيقى واستخدام الألوان والإضاءة وأنواع المفاجآت وعدد الشخصيات .. إلخ] ويرى هذا الفريق أن كتابة مسرحية واحدة لجميع الأطفال سيؤدى إلى التضحية بجانب منهم ، وقد يؤدى إلى اضطراب شامل فى تلقيها والتفاعل معها .

ويرى بعض الباحثين أن تحسم مشاهدات الأطفال بصرامة ، حتى لا يؤدى المسرح إلى عكس ما نترقب من ثمراته النافعة ، فيجب أن تعلق على مدخل المسرح لافتة تقول مثلاً : [مسرحية الليلة للأطفال فوق الثامنة - حتى لا يسمح لغيرهم بالدخول] . ويقترح هذا البعض : تقسيماً مقارباً للمراحل فى ثلاث مستويات : المستوى الأول للأطفال والبنات من السادسة إلى الثامنة ، والمستوى الثانى من التاسعة إلى الثانية عشرة ، والمستوى الثالث لمن تجاوز الثانية عشرة ، وكما تقول الباحثة وينفريد وارد : [أما الأطفال الصغار] تحت السادسة [فلا حاجة بهم إلى المسرح ، إذ أن ألعابهم فيها من التمثيل ما يكفى] راجع : محمد حامد أبو الخير : مسرح الطفل [

وقد تعرضنا من قبل إلى عناصر القصة ، وهى - إلى حد كبير - عناصر المسرحية [بالنسبة للطفل على الأقل] غير أن لغتها محصورة فى الحوار ، أما أن يكون :

[١] الموضوع مناسباً للمرحلة .

[٢] والحوار مفهوماً كاشفاً عن طبائع الشخصيات ، يتقدم بالحبكة من البداية نحو النهاية .

(١) ويتجلى نضج الطفل الصغير فى مراقبته لسلوك الأطفال الكبار ، وقلوات استيعابهم ، وعلاقتهم بالمعلمين ومن هم أكبر . كما يتجلى نضج الطفل الكبير فى رعايته للأصغر وحرصه عليه ، وتوجيهه ، والتعامل معه باللغة التى يفهمها .

[٣] والشخصيات مرسومة بدقة تكشف عن الفروق بين أخلاقها ، وأنواعها ، وأهدافها .

[٤] ونهاية المسرحية مستمدة من تركيب الموضوع ، ومفاجئة أيضاً ، وتجب على كل التساؤلات التي تطرحها المسرحية .

[٥] وأن يقوم البناء المسرحي على الصراع ، وهو التعارض بين إرادتين أو أكثر [وينتهى الصراع بتغلب إرادة واحدة .

[٦] والغلبة لإرادة الخير في النهاية .

فهذه مبادئ عامة وأساسية تجب مراعاتها .

[جـ] أما القضية الثالثة [الأخيرة] التي تثار حول مسرح الأطفال ، فهي عن علاقة المصطلح بالأطفال والتمثيل . فهل من الخير أن يقوم الأطفال بالتمثيل حتى يتطابق الاسم والمسمى ، أم أن مسرح الأطفال هو مسرح يصنعه الكبار ويؤدونه من أجل الصغار ؟ .

نذكر أولاً أن المسرح المدرسي [بالنسبة لهذا الموضوع] يعتبر خارج دائرة التعليم ، يعرض نشاطه في داخل المدرسة ، بل في داخل الفصل ، خدمة للمنهج يشارك فيه أحد من خارج التلاميذ ، بل إن المعلم يدير المسرحية كما تدار فيستعين بالتلاميذ في تحديد الموضوع ، وتشكيله [أي وضعه في شخصياته وصياغة حواراته ، على نحو ما بينا من قبل ، ويمكن أن يعقد شرح الدرس ، بهدف تأكيد المعلومات ، وتقد التجربة أيضاً من الناحية] علاقة الطفل بالتمثيل بالمشرح محصورة إذا في مسرح الأطفال . وهنا ينهـ

كلها ، فالطفل حين يقوم بالتمثيل يكون مقنعاً لأنثاده ومثيراً لتشوقهم ورغبتهم في مجرانه ، ويستطيع الطفل البالغ أن يؤدي - مستعيناً بالخيال الفنية - أدوار الرجال ، وإذا صح أن تتكرر الفتاة في هيئة رجل وتؤدي أدوار الرجال في المدارس المخصصة للبنات ، فيحرم تماماً أن يؤدي الولد [في أي من مراحل عمره] دور طفلة أو فتاة أو امرأة في المدارس المخصصة للبنين . وإلى جانب فضيلة إقناع الطفل لزملائه أكثر مما يقنعهم الكبار ، هناك إيجابيات تربوية ونفسية متنوعة ، فعن طريق التمثيل يمكن معالجة الخجل ، وأمراض الكلام ، والانطواء والعزلة ، وكذلك استلاب الأنانية ، والميول العدوانية ، وغيرها .

مع هذا يرى بعض الباحثين [هادي نعمان الهيتي : أدب الأطفال] أن خير التجارب المسرحية للأطفال هي تلك التي يقدمها البالغون للأطفال ، لأن المسرح الذي يقدمه الكبار للأطفال هو المسرح القادر على تقديم قيم فنية مرتفعة ، وهو المسرح الذي يمكن أن ينتقل من المؤلف وفكره ، وإبداع المخرج إلى المشاهدين الصغار . على أن هذا البعض يقترب من رأينا السابق حين يقرر مبدأ ناتجاً عن ملاحظة ، وهي أنه في معظم المسرحيات التي فازت بإعجاب الأطفال ، كان يشترك في بطولتها من البالغين من يبدو مظهرهم وكأنهم في الخامسة عشرة أو قريباً منها . غير أننا يمكن - بل يجب - أن نناقش مدى أهمية مشاركة الأطفال في التمثيل من وجهة موضوع المسرحية من جانب ، وحجم مشاركة الواقع والرغبة في الإحياء به ، من جانب آخر . فبعض الموضوعات أو الأدوار لا بد أن يؤديها طفل ، أو طفلة . إذا أردنا أن

نجد حياة أسرة فلا بد من طفل أو أكثر أيضاً . أما « القيم الفنية » المشار إليها فإنها ليست قاصرة على الأداء الحركى والصوتى . إن الحيل المسرحية لا تنتهى ، والاعتماد على الأقنعة والعرائس ، وتسجيل مشاهد من الحوار والأغاني فى الاستوديو ، والاستعانة بالسينما والفانوس السحرى فى بعض المشاهد المسرحية يحل كثيراً من مشكلات تمثيل الأطفال ، ويقدم مسرحاً مكتملاً من الوجهة الفنية ، وعلى مستوى رفيع فى إقناعه للطفل ، والوصول إلى عالمه الخاص عن طريق أشباهه فى العمر ، والأداء .

ومع هذا لا يخلو الأمر من محاذير ينبغى التنبيه إليها ، فالطفل الذى يمثل ، ويحقق امتيازاً فى أداء دوره لسبب ما ، لا يلبث أن يصبح مشهوراً بين زملائه ، وقد يؤدي هذا إلى « عقدة النجومية » ، واعتقاده بأنه الأفضل ، والأهم ، وهذا يفسد عليه براءة الطفولة ، وتلقائية السلوك ، ويؤثر على علاقته بأصدقائه ، وقد يصاب باضطرابات نفسية مدمرة .

هذه كلها أضرار محتملة ، ونستبعد - كما هو واضح - قيام الطفل بالتمثيل فى مسرحيات الكبار لنتذكر هنا الطفلة فيروز فى السينما ، وأطفال مسرحيات مثل " سك على بناتك ، هالة حبيبتي ، موسيقى فى الحى الشرقى " فالضرر لاحق بالطفل فى طبيعة الدور الذى يؤديه ، والحوار الذى يردده كل ليلة على مدار زمن طويل ويتجاوز به إدراكه الطبيعى ليضحك الجمهور ، فضلاً عن السهر إلى ما بعد منتصف الليل ، وتصبح « عقدة النجومية » فى مثل هذه الحالات شبه مؤكدة ، ويكون علاجها شاقاً. أما فى مسرح الأطفال فإن أكثر هذه السلبيات تنتفى ، ويستطيع المشرفون على المسرح تنقية مشاعر الطفل الممثل أولاً بأول ، بحيث تبقى له صفاته الفطرية المتزنة الطيبة . وقد نفضل الأخذ بأسلوب البدائل ، كأن يخصص لأداء الدور الواحد عدد من الأطفال ، يتعاقبون على أدائه ، سيحتاج هذا إلى مجهود شاق فى الاختيار والتدريب ، وقد يؤدي إلى تفاوت أو اختلاف فى أسلوب العرض ، ولكن الفوائد الناتجة عن هذا الصنيع تفوق أو تعوض المجهود المبذول ، ففى هذه الحالة نحصل على أكثر من فرقة مسرحية مدربة على تمثيل النص الواحد ، ونخلق تنافساً فنياً حراً بين المجموعات ، ونترك للطفل الممثل وقتاً يعود فيه إلى دراسته وزملاء لعبه ، ونهذى من الإحساس بالتميز واحتكار الأضواء .

إن مسرح الطفل صيغة عظيمة التأثير ، وفى يد المخرج المسرحى أن يقدم عروضاً مذهشة من خلال استخدام الحيل المسرحية ، والعرائس ، والرقصات ، والمباريات ... إلخ ، مذهشة فى ادخال السرور والبهجة على نفوس الأطفال ، ونقل تجارب الحياة وخبراتها إليهم بطريقة محببة ، وتنمية حاسة التذوق والشعور بالجمال لديهم . وإذا كان الكبار عادة يذهبون مع الطفل إلى المسرح¹ كالأخ الأكبر أو الأم أو الوالدين معاً [فيجب أن يراعى هذا فى تنظيم القاعة ، وفى توقيت العرض .

وبصفة عامة لا يصح عرض مشاهد العنف ، أو الجريمة ، كما لا يصح تبادل الكلمات البذيئة أو الإشارات المكشوفة . فإذا كنا نطالب بمراعاة الأطفال فى الدراما التلفزيونية ، أو تخصيص ساعات للأطفال عبر الشاشة الصغيرة ، فمن باب أولى أن يراعى هذا كله فى مسرح الأطفال ، الذى صنع من أجلهم ، تحت شعارات تربية ونفسية .

الفصل الخامس

نموذج مسرحى وتطبيق نقدي

فى هذا الفصل نتوقف عند عمل فنى معين ، هو مسرحية « الأميرة الأسيرة » كنموذج لمسرح الطفل ، ونكشف عن أوجه التضج فى هذه المعاملة ، وكيف جمعت بين التكامل الفنى ، والهدف التربوى. ومسرحية « الأميرة الأسيرة » ألفها الأستاذ عبدالمجيد شكرى ، الذى بدأ حياته العملية معلماً للغة الإنجليزية ، وإبان ممارسته لهذه الوظيفة التربوية كتب عدداً من القصص ونشرها لتلاميذه بالإنجليزية ، كما ألف قصصاً بالعربية مثل : « مغامرات ضرغام فى أرض القنال » ، « أبطال بورسعيد » ، « بوى فى المعركة » .. وهذه العناوين توضح كيف كانت استجابته ومشاركته فى حرب ١٩٥٦ ، وألف أيضاً : « مغامرة فى الكونغو » - وكانت قطعة من جشنا هناك أوائل الستينيات ، وقصة « الوحش الحنون » . وقد عمل الأستاذ عبدالمجيد شكرى مؤلفاً ومخرجاً بالإذاعة ، كما عمل بالصحافة ، وآخر وظائفه « الإعلامية » رئيس إذاعة وسط الدلتا (طنطا) وأستاذ مادة الإعلام الإقليمى بكليات الإعلام . لقد اكتسب الكاتب خبرة جيدة ومتنوعة ، من ممارساته الإعلامية وسيظهر هذا جلياً حين نقرأ مسرحياته المدرسية التى نشرت تحت عنوان المسرحية التى نتوقف عندها بالنقد ، وهى مسرحية « الأميرة الأسيرة » وقد نشرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب فى كتاب واحد .

وأحداث المسرحية تجرى على مشارف قرية جبلية ، خالية من السكان ، إلا من طفلة صغيرة ، ذات سداجة واضحة ، لكن « أميرة » قادمة من المدينة ، ضلت الطريق ، فأصبحت الفتاتان : القروية الصغيرة ، والأميرة ، وجهاً لوجه .. فماذا يمكن أن يجرى بينهما من حديث ؟ إن الأميرة - التى ضلت طريقها - تعاني الجوع ، إنها بحاجة إلى اللقمة اليابسة فى يد الفتاة القروية البائسة ، وإنها على استعداد لأن تدفع عقدها (وهو من اللؤلؤ) مقابل هذه اللقمة . فهل تحصل عليها ؟ .

قبل أن تتم الصفقة ، يأتى سكان القرية ، لقد كانوا جميعاً يعملون فى الحقول ، إنها قرية لا تعرف غير العمل ، ولا تقيم منزلة الإنسان فى المجتمع إلا بمقدار ما يعمل وينتج . وهكذا ستكتشف « الأميرة » - على ضوء ما ترى وتقارن - أنها لا تستحق لقبها ، إنها مجرد فتاة لا موهبة لها ، ولا مقدرة .. إنها لابد أن تكتشف لنفسها دوراً موثقاً فى مجتمع القرية . ولقد كان.. فقد راحت تعلم أطفال القرية القراءة والكتابة ، حتى وجدت ذاتها وإنسانيتها فى أداء هذا العمل ، وأعجبها ما اكتشفته فى شخصيتها من إمكانات كانت مدفونة تحت بطالة « الامارة » ونعومة « الترف » ، و ظلام « العزلة » عن

الحياة الاجتماعية وبهذا يمكن أن نقول إن الأميرة كانت أسيرة وهمها وانخداعها بالحياة المنعمة الكسول التي كانت تحياها ، وأنها تحررت من الأسر بالعمل وتبادل النفع مع المجتمع الذي تعيش فيه .
والآن .. نتوقف عند نص المسرحية ، ونلقى عليه نظرة تحليلية ، على شيء من التفصيل ، في ضوء ما عرفنا عن عناصر البناء المسرحي ، وشرائط الجودة في كل عنصر :

١ - الموضوع :

وهو عن « قيمة » من أهم القيم التي يجب غرسها في الطفل منذ بداية وعيه ، وهي « العمل » وقصة المسرحية لا تردد هذه القيمة كشعار فقط ، بل تؤكد لها من خلال العمل ذاته ، فالجميع يعملون ، الرجال والنساء والأطفال ، لكل ما يؤديه ، ولم ينف من العمل غير العاجز عن أدائه بسبب التقدم في العمر [الجدة] أو الإصابة [الطفلة سعدى] ، وما عدا هذه فلا يتهرب من العمل غير اللصوص ، وهي التهمة التي ألصقت بالأميرة حين اعترفت بأنها لا تجيد عملاً ، فكونها ابنة السلطان أو ثرية ، ليس عملاً ، ولا يغني الثراء عن العمل ، وهذا الموضوع يناسب كل مراحل الطفولة ، وقد استطاعت المسرحية أن تطرحه طرحاً مبسطاً ، ومشوقاً في نفس الوقت بحيث يتقبله جميع الأطفال ، حتى وإن حددها مؤلفها بما بين ست سنوات إلى اثنتي عشرة سنة ، فإنه حدد مسافة زمنية مرنة ، ويمكن لطفل الخامسة عشرة أن يتلوقها ويجد فيها ما يغريه بالمتابعة ، واقتباس الأفكار .

٢ - الحكاية :

وهي بسيطة ، وليس فيها تعقيد ، ومقبولة من حيث إمكاناتها ، فهذه بنت المدينة ، المترفة ، تضل الطريق [لسبب ما يمكن إضافته] وتجد نفسها جائعة ضائعة في قرية جبلية ، وعلى ضوء ما تعيش القرية من مجاهدة في الحياة ومواجهة الفقر بالعمل ، تكتشف الأميرة أن شيئاً عظيماً ينقصها ، ويفصلها عن قومها : إنه العمل .

وهذه الحكاية التي اخترعها الأستاذ عبد المجيد شكرى أفضل من حكاية « سندريلا » - المشهورة جداً ، سندريلا كانت تعمل أيضاً ، ولكنها كانت تعمل مقهورة ، كانت طيبة النفس بالعمل ، ولكنها وحدها « حالة فردية » ، أما العمل في « الأميرة الأسيرة » فهو عمل جماعي ، أسلوب حياة ، نظام عام ، يشمل الجميع ويتكامل من خلال الاختلاف ، فالرجال في الحراسة ، والنساء يعملن ، والأطفال يغزلون وينسجون . كما أن قصة « سندريلا » استعانت بعنصر مجهول ، والطفل في سن معينة يتقبل هذا ، ولا يجد غرابة في ظهور الملائكة أو العقاريت على المسرح أو في القصص ، ولكن سيقى الالتزام بالواقع والممكن ، مع إثارة الدهشة والمفاجأة أمراً أقوى تأثيراً وفائدة ، إذا وجد الكاتب الذي يحسن استخدامه ، وفي « الأميرة الأسيرة » فضيلة أخرى امتازت بها على « سندريلا » - فوق ما تقدم - إذ أن سندريلا تنال مكافأة ما عاشت من عمل ، وما عانت من ظلم ، بأن يتزوجها الأمير وتصبح أميرة ، إنها ستكف

عن العمل ، وستمارس دور السيدة . أما « المكافأة » هنا فهي في الاتجاه العكسى ، وهو الاتجاه الصحيح ، لأنه الاتجاه الذى بنى عليه موضوع المسرحية أصلاً ، العمل هو المكافأة وليست جائزة العاملين أن يعفوا من العمل ، أو يترفعوا عليه ^١ كما فى حالة سندريلا [بل إن مكافأة المتفرجين وجائزة الفارغين أن يهتدوا لقيمة العمل ، وأن يغادروا فرديتهم إلى الالتحام بالجماعة ، وأن يحققوا من خلال هذا الارتباط بالجماعة مكافأة الإحساس الإنسانى ، وجائزة الشعور بالجدوى ، ووسام اعتراف الناس لهم بالجميل . وهذا ما تحقق للأميرة التى ^١ نزلت [للشعب ، عكس اتجاه سندريلا .

٣ - الشخصيات :

مثلت الشخصيات مختلف مراحل العمر ، ومختلف البيئات أيضاً ، فهناك الجدة العجوز ، والأم ، والفتيات والأطفال . الأميرة نفسها ، والطفلة سعدى تصنعان قوسين يجمعان أكبر شريحة من المشاهدين الصغار ، فالأميرة فى الخامسة عشرة ، وسعدى فى العاشرة . وتنتمى كل هذه الشخصيات إلى بيئة القرية الجبلية ، ولكن قبل أن تنتهى المسرحية سيظهر السلطان ورجاله ، أهل المدينة ، والسلطة ، والترفع . كما أن عدد الشخصيات مما يتسع له المسرح ، ويسمح بالحركة ، ويمكن للطفل المشاهد أن يتعرف عليه بسهولة . والفوارق الأخلاقية واضحة بين شخصية وأخرى ، فالجدة تمثل الحكمة ، ومن الحكمة الطبية والتفكير والثقة بالآخرين ما لم يكن هناك داع للشك ، والعجوز الأخرى دمدم هى الجانب الشرير ^١ على مستوى القرية [وكذلك السلطان ورجاله . لكن جميع الأشرار سيتنازلون عن شرهم بمجرد معرفة الحقيقة ، واكتشاف خطئهم . وهذه النهاية السارة ، التى تعبر عن الإيمان بخيرية الإنسان تؤكد عنصر التفاضل ، وقد اختيرت أسماء الشخصيات لتدل على طبائعها ، وقد تقوم الصفة مقام الاسم كالجدة ، والسلطان ، والقائد .

ولكن يلاحظ أن المسرحية فى صميمها ، وفى الكم الأكبر من مساحتها مؤنثة ، كأنما صنعت لتؤديها البنات ^١ (أو النساء) [أصلاً ، وقد ذكر الكاتب فى سياقها سبباً لغياب الرجال عن ساحة القرية ، ولسنا نجد مانعاً من إجراء بعض التغيير ، فيوضع الجد العجوز مكان الجدة ، ويكون بعض الأطفال من الصبية العائدين من العمل ، مع مراعاة اختلاف العمل بالطبع . إن المسرحية بهذا يمكن أن تعكس صورة القرية فى « عينة » طبيعية ، ترضى الواقع ، وترضى جميع المشاهدين الصغار ، بل إن الأميرة يمكن أن تجد فى القرية طفلاً بدلاً من طفلة ، وبهذا تكون « البطولة » مقسمة بين نوعين ^(١) .

(١) حين طرح هذا الموضوع للمناقشة داخل المحاضرة ، انعاز البعض إلى رأى المؤلف ، ورأى أنه من الخير أن تخصص مسرحيات لمدارس البنات وأخرى لمدارس البنين ، حتى مع وجود مدارس مختلطة ، فمن الخير للتمثيل أن يكون محصوراً فى أحد النوعين ، ووافق البعض على ما أراه وهو أن تكون المسرحية المخصصة للطفل قطعة من الحياة ، وأن يشارك النوعان فى أداء الأدوار ما أمكن هذا .

٤ - عناصر التشويق :

وهي متعددة ، وليس هدفنا أن نتوقف عند كل عنصر على حدة ، ويكفى أن نشير إلى أنها تمثل البيئة الريفية ، المحبوبة عند أهلها ، وتأتى إليها بأميرة تمثل المدينة كما تجسد الثراء والسلطة . وفى المسرحية مناظر بسيطة غير معقدة أو مكلفة ، ومع هذا سنجد فى الصخور والكهف ، والتناقض فى الأميرة الجائعة ، وعقد اللؤلؤ فى مقابل كسرة خبز ، وما تعرضت له الأميرة من خطر السجن أو الموت حين حاصرتها دمدم ، والظهور المفاجئ للسلطان ، والقرار الختامى^١ المتوقع والمفاجئ . فى نفس الوقت [من الأميرة ، وتعرف الأميرة على واقع الفلاحين ، وما تبع التعرف من تحول^٢ وهما من المصطلحات الأرسطية الأساسية فى الدراما] سنجد فى هذا كله نوعاً من التشويق والجاذبية . تصنع أمام المشاهدين الصغار نصف ساعة من المتعة والفائدة .

٥ - الحوار :

وقد كتبت المسرحية بلغة مناسبة لمستوى المشاهدين بصفة عامة ، فتجنبنا الكلمات الغامضة ، والجمل الطويلة ، واحتفظت بطبيعة كل شخص ونفسيته ، بل اعتمدت على ترديد كلمات وعبارات قصيرة ، فى إيقاع متدفق جميل ، فى بعض المواقف ، مثل موقف تعليم الأميرة لسعدى حروف الهجاء والكلمات الأولى التى تبدأ بـ « اقرأ » . مثل القرآن الكريم ، ثم « زرع وحصد » . هى رمز العمل الذى نهضت عليه المسرحية .

ولنا بعض ملاحظات على الصياغة لا تنقص من قيمة هذه المسرحية الجميلة ، بعضها يرجع إلى اللفظ ، وبعضها إلى فكرة جزئية :

فمثلاً حين تقول الأميرة : « ومع ذلك فأنا الأميرة » نشعر بشيء من القلق فى إضافة « مع ذلك » .

إن الأميرة فى مستوى هذه الجملة ، ولكن الطفلة التى وجه الخطاب إليها دون هذا . ومثلها قول الأميرة : « سأغفر لك ذلك الآن » إن عبارة « أننى أسامحك » تقوم بأداء المعنى ،

وهى عربية ، ولها ارتباط بطريقة الكلام ، أبعد عن التصنيع .
وحين تقول سعدى عن أهل القرية : « كلهم فى الحقول يعملون ، والأطفال أيضا » فإننا نشعر أن سعدى تطوعت بتقديم إجابة طويلة نسبياً ، لأن سؤال الأميرة لها كان سؤالين فى الحقيقة ، وكان يمكن تقسيمة بهذه الطريقة :

الأميرة : والناس أهلك ، سكان القرية ؟

سعدى : كلهم فى الحقول يعملون .

الأميرة : والأطفال ..

سعدى : والأطفال أيضاً يعملون .

إن الجملة القصيرة تعبر عن نقلة سريعة ، وهى أكثر مناسبة لتجسيد الحركة ، وتحريك الخيال ، وإبعاد ملل الرتابة .

وكذلك يمكن القول بالنسبة للحوار حول « الجنيهاات »

ويمكن أن تضاف بعض المشاهد الحركية الإيقاعية الراقصة ، فهى مما يعجب الأطفال ، ويشبع إحساسهم بالجمال والتناسق . وفى تطور الحدث المسرحى ما يسمح بهذا . وبما نقترحه ليضاف إلى هذا النص الجميل الموفق ، أنه عند عودة أهل القرية من الحقول إلى أكواخهم الجبلية ، نستدل على هذا - كما يقول المؤلف - بسماع « ضجة » .. ولكننا نستطيع أن نسمع أغنية مقترنة برقصة من أغاني العمل وحركاته ، التى يمكن أن تؤدى فيها الأدوات الزراعية المصنوعة من البورق المقوى تشكيلات جميلة ، فيحمل الفلاحون والفلاحات الفأس والمنجل والمذراة ، والعصا . إلخ ، أما الأغنية الجماعية التى نقترحها فتكون سهلة الكلمات ، يتبادلها صفان أو دائرتان تتلامسان وتتداخلان كأنهما رمز لعجلة العمل والحركة ، وتقول كلمات الأغنية :

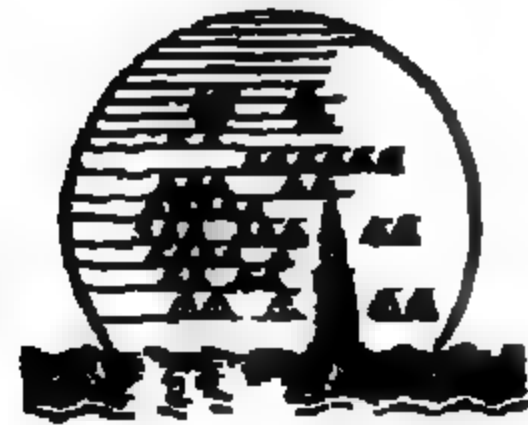
الجميع : العمل هو مفتاح الأمل

المجموعة (١) : حين نعمل

المجموعة (٢) : حين نتعب

المجموعة (١) : حين نسعد

المجموعة (٢) : حين نكسب



الجميع : بالعمل .. بالعمل
المجموعة (١) : الشجاعة
المجموعة (٢) : بالعمل
المجموعة (١) : والشهامة
المجموعة (٢) : بالعمل
المجموعة (١) : الفتوة
المجموعة (٢) : والسواعد فيها قوة
الجميع : بالعمل ... بالعمل

* * * * *

* * * * *

* * *

الفصل السادس

رافدان من جيل الرواد

والرافدان هما : محمد عثمان جلال ، ومحمد الهراوى ، وهما ليسا متعاصرين بل هما أقرب إلى أن يكونا متعاقبين (ظهور أحدهما فى أعقاب اختفاء الآخر) فالأول من أدباء القرن التاسع عشر . والآخر من أدباء القرن العشرين : ولعل جهدهما الأدبى يستحق عناية أكبر مما نبذل فى هذا الفصل ، غير أننا نتوقف عند جهود كل منهما فى مجال محدد ، هو قصص الأطفال (وليس شعر الأطفال أو أدب الأطفال بصفة عامة) ونرى أن نشاطهما فى حدود هذا الفن كان رافدا يعين علي إذكاء الظاهرة ، وتوجيه المواهب إلى العناية بها ، دون أن يؤسس " رؤية خاصة " أو يؤصل طريقة فنية . مع هذا ليس من الإنصاف تجاهل ما بذلا ، أو تقليل منزلته فى ميزان التقدير ، لما صنع الرواد .

أولاً : محمد عثمان جلال

ولد محمد عثمان جلال فى قرية « ونا القس » من قرى محافظة بني سويف عام ١٨٢٩ م ، وتوفى عام ١٨٩٨ م ، وهذا يعنى أن قمة نشاطه الفنى - أواسط عمره - عاصرت زمن الخديو إسماعيل ، الذى أنشأ أول أوبرا فى مصر ، ونهض المسرح فى عصره ، فعرف عددا من أعلام التمثيل والتأليف أيضا ، مثل : أبو خليل القباني ، ويعقوب صنوع ، ومارون النقاش ..

لقد تعلم محمد عثمان جلال فى مدرسة الألسن ، وانجاء ترجماته يظهر أنه كان يجيد اللغة الفرنسية ، ولكى يتجاوب مع النهضة المسرحية ، فإنه ترجم موليير ، وراسين ، ونحن نعرف أن أولهما من مؤلفي الكوميديا المعدودين وله هزليات أيضا ^(١) ، أما راسين فهو شاعر تراجيدى كلاسيكى من عمد هذا الفن الراقى (فن التراجيديا) ، فترجم محمد عثمان جلال أربع مسرحيات عن موليير ، سماها : " الأربع روايات فى نخب التياترات " ، وتضم أربع مسرحيات : ترفتوف (وقد أطلق عليها : الشيخ متلوف) ، والنساء العالمات ، ومدرسة الأزواج ، ومدرسة النساء : كما ترجم بعض مسرحيات مأساوية (تراجيدية) عن راسين وضعها فى كتاب أطلق عليه : " الروايات المفيدة فى علم التراجيدية " ^(٢) ، كما ترجم - عن الفرنسية أيضا قصة برنا ردين دى سان بيير ، المسماة باسمى بطليها " بول وفرجينى " ، وهى (١) الكوميديا تعتمد على المواقف ، وتهتم بالطباع والعيوب الإنسانية ، وهى النقد الساخر ، أما المهزلة فإنها تتجه إلى المبالغة فى الحركات والصفات ، وتهدف إلى الضحك للضحك ، ولهذا يمكن أن تشمل على ألفاظ ، وحركات لا يقبلها الذوق السليم .

(٢) لا حظ السجع فى عناوين الكتب ، وعدم التفرقة بين الرواية ، والمسرحية .

التي عرّبها المنفلوطى بعد ذلك باسم " الفضيلة " .

لقد عمل محمد عثمان جلال قاضيا بمحكمة الاستئناف بالقاهرة ، ولعل هذه الوظيفة الحساسة قيدت خطاه فى الاتجاه نحو المسرح ، فلم يجاوز مرحلة الترجمة أو " التمسير " ، ثم كان اتجاهه إلى القصص الشعرى الوعظى ، (التعليمى الأخلاقى) فترجم خرافات إيسوب . وسماها تسمية تناسب طريقة عصره : " العيون اليواقظ فى الأمثال والمراعىظ " ، لمؤلفه الفقير إلى مولاه ، الغنى المتعال : محمد عثمان جلال " . وهنا تنبه إلى أربع ملاحظات :

١ - أن كتاب « العيون اليواقظ » - وهو الذى يعنينا - طبع مرتين كلتاهما فى عصر مطبعة الحبر ، الأولى " بمطبعة الخواجه يوسف ببر الكائنة بالدرب الجديد بالموسكى بمحروسة مصر المحمية فى نهاية شهر ذى الحجة سنة ١٢٧٤ هجرية " (وهى توافق عام ١٨٥٧ م) وهى فى حالة لا تسمح بقراءتها ، والأخرى ، وهى التى نعتمد عليها فى اقتباس النصوص ، طبعت بمطبعة بولاق ، عام ١٣١٣ هجرية ، فى عصر " أفندينا المعظم عباس باشا حلى الثانى " (وهى توافق عام ١٨٩٥ م)

٢ - أن مقدمة هذه الطبعة الثانية تحدد المصدر الذى ترجم جلال حكاياته بأنها من صنع الأديب الإغريقى إيسوب ، أو إيسوبوس - ويكتب جلال : ايثوب . ومهما تكن طريقة كتابه اسمه ، فهو عبد ، من أقتان اليونان القدماء ، عاش فى القرن السادس قبل الميلاد (٦٢٠ - ٥٦٤ ق . م) اعتقده سيده لما رأى من علامات حكمته وذكائه ، وأرسله فى مهمات صعبة ، قتل فى إحداها . غير أن خير الدين الزركلى فى معجمه " الأعلام " يذكر أن محمد عثمان جلال ، ترجم فى " العيون اليواقظ " أمثال لافونتين ١١ والتوفيق بين الإشارتين ليس صعبا ، فجلال لم يكن يعرف اليونانية القديمة ، وهذا يعنى أنه اعتمد على نسخة فرنسية ، هى بدورها التى صاغها على طريقته الفنية الشاعر الفرنسى لافونتين (١٦٢١ - ١٦٩٥ م) الذى أخذ الكثير من الحكايات عن إيسوب ، وعن سابقي لافونتين من اليونان واللاتين ، وإن يكن إيسوب أشهر القدماء على الإطلاق . بل إن لافونتين أفاد من حكايات كليلة ودمنة أيضا .

٣ - لعل هذا يفسر لنا لماذا لم تتطابق الحكايات التى اختارها محمد عثمان جلال مع خرافات إيسوب . إن هذه الخرافات تبلغ - عند إيسوب (٢٨٤) مائتين وأربعاً وثمانين خرافة (١) ، فى حين صاغ محمد عثمان جلال (١٩٩) مائة وتسعا وتسعين حكاية (فى العيون اليواقظ .

٤ - ولم يصرح جلال بأنه ينظم هذه الحكايات للأطفال ، وقد نلاحظ أن لغته والأوزان التى أجرى عليها منظوماته ، لا تناسب الأطفال - على الأقل فى المراحل المتقدمة - مع هذا فإننا نرى أنه يستحق مكانه بين رواد قصص الأطفال ، إذ يعتبر أول من التفت إلى هذا الفن (ونعنى الحكاية

(١) نعتمد فى هذا الإحصاء على الترجمة التى قام بها عبد الفتاح الجمل ، ونشرت فى جزيين .

الخرافية علي لسان الحيوان والطيور) في اللغة العربية ، في العصر الحديث ، وأول من نظمه شعرا - في العصر الحديث أيضا ، وأول من نبه إلى أهمية " لافونتين في هذا المجال دد ، من حيث اقتباس الفكرة أو الموعظة ، وطريقة صياغتها ولا نستبعد أنه الذي نبه شوقي (أمير الشعراء) إلى فن لافونتين . وقد تعاصر الرجلان ، زمنا لا يستهان باحتمالات تأثيره (ولد شوقي عام ١٨٦٨ ، وتوفي جلال عام ١٨٩٨ ، فكان شوقي في الثلاثين من عمره حين توفي جلال ، بل كان في باريس ، ومكنه هذا من الاتصال المباشر بأشعار لافونتين) .

إن دراسة فن إيسوب في صياغة الحكاية الخرافية علي لسان الكائنات غير البشرية ليس من أهداف هذه الدراسة ، مع هذا لا بد أن نعرف أنه ، على الرغم من أنه لم يكن يكتب للأطفال ، فإن هذا الفن عنده ، أكثر تنوعا في شخصياته وأهدافه ، أو توجيهاته التربوية التعليمية والأخلاقية ، بل نزع أن أدبا منا الذين قرؤوا خرافات إيسوب لم يختاروا أنسبها للطفل ، ولم يحرصوا على " بساطة التركيب " التي حرص عليها إيسوب ، فكانت حكاياته تصل بمعناها إلى العقل مباشرة ، وفي جملة مركزة . من ناحية المناسبة للطفل نجد عند إيسوب خرافات طريقة تفسر ظاهرات الطبيعة ، وتصلح لتوجيه عقل الطفل إلى ملاحظة خصائص بعض الكائنات ، وما يعترها من تغير ، كما نجد في هاتين الحكايتين : " كانت الطير في حرب عوان مع الحيوانات ، ودارت معارك كثيرة ، حقق فيها كلا الجانبين انتصارات متبادلة .

لم ينحز الطوطا في تلك المعارك إلى أي الجانبين بشكل قاطع ، ولكنه كان إذا تحسنت أحوال الطير ، وجد محاربا بين صفوفهم ، وإذا حقق الحيوان الغلبة عثر عليه بين الحيوانات . وفي أثناء الحرب لم يهتم به أحد أي اهتمام ، ولكن بعد أن انتهت ، وساد السلام ما كان للطير ولا للحيوان أن تتعامل مع كائن ذي وجهين مثله . وهكذا ظل الطوطا حتى اليوم ، وحيدا منبوذا من الطرفين " .

إذا نحينا - مؤقتا - لغة المترجم التي تحاول أن تكون أدبية متصنعة ، وبالنسبة يمكن أن تكون أكثر بساطة وإيجازا وبهذا عن التكلف ، سنجد أن الحكاية تحقق هدفا أخلاقيا : أن من لا يثبت على موقف يخسر نفسه ، وهدفا علميا : أن الطوطا حيوان وطائر في نفس الوقت ، ولهذا لا يمكن اعتباره منضما لأحد النوعين .

ب - " طلب القمر إلى أمه أن تخط له ثوبا جديدا .

قالت له أمه : أنى لي ذلك ، وأنت كل يوم في شأن : يوم هلال ، ويوم بدر ، وبين هذا وذاك ، لك كل يوم شكل ! " .

فيمكن أن تكون هذه الحكاية مدخلا طريقا لملاحظة ظاهرة تغير شكل القمر ما بين ليلة وأخرى ، ومعرفة الأسماء التي تطلق عليه في كل شكل .

إن مؤلفي الحكايات عندنا ، والمترجمين والمقتبسين أيضا ، يفضلون الحكاية التي تقوم على حادثة ، ويفضلون من الحوادث ما ينتهي بمقاجاة ، وفي حالة الترجمة أو الاقتباس ، فإن هذا النوع من الحكايات يتيح لهم فرصة التدخل بإضافة تفاصيل ، وإطالة حوار ، وربما إسباغ دلالة للحادثة تختلف ، أو تضيف إلى ما تدل عليه الحادثة في النص الأصلي .

وسنجد هذا واضحا في مقارنة سريعة بين صياغتين لحكاية واحدة ، سبق أن تعرضنا لها ، كما ألفها إيسوب . حكاية " الثعلب والغراب " ، وهي الحكاية الثامنة عند إيسوب ، والثانية في مختارات محمد عثمان جلال ، الذي قدم وآخر في التسمية ، فجعلها " الغراب والثعلب " ١١

١ : نص الحكاية عند إيسوب :

" وقف غراب على فرع شجرة ، ويمتقاره قطعة من الجبن ، ولاحظه ثعلب فعقد العزم على أن يعمل دهاء للحصول على قطعة الجبن .

وقف الثعلب تحت الشجرة ، ثم نظر إلى الغراب وقال : ياله من طائر نبيل ، ليس لجماله من ند ، ولا لروعة الألوان في ريشه من مثيل ، فقط لو أن له صوتا جميلا كصوته الغاتة ، لصار بلا ريب ملكا على كل الطيور .

تاه الغراب بهذا المديح ، ولأجل أن يبين للثعلب أنه قادر على الضاء نصب نعمة عالية ، ومن فمه سقطت قطعة الجبن ، فأسرع الثعلب إليها يلقفها . وقال للغراب : أرى أن لك صوتا أيها السيد ، غير أنك في حاجة إلى شيء من الفطنة " .

ب : نص الحكاية في " العيون اليواظ " :

- | | |
|------------------------------|---------------------------|
| ١ - كان الغراب حط فوق شجره | وجبنه في فمه مسدوره |
| ٢ - فشمها الثعلب من بعيد | لما رآها كهلال العيد |
| ٣ - وقال يا غراب يا ابن قيصر | وجهك هذا أم ضياء القمر |
| ٤ - كنت أظن أن فيك ريشا | هذا حرير قد أرى منقوشا |
| ٥ - وحرمة الود الذي من بيننا | محبة فيك أتيت هاهنا |
| ٦ - وها أنا أرجوك أن تغنى | عسى بك الهم يزول عني |
| ٧ - لله ما أحلاك حين تتجلى | صوتك أحلى من صياح البلبل |
| ٨ - فأنخدع الغراب من كلامه | وجاء للخصم على مرامه |
| ٩ - وقال ياليل ! بدون القيمة | فسقطت من فمه الغنيمة |
| ١٠ - قبضها الثعلب قبض الروح | وقال : في بطني حلالا روحى |
| ١١ - ثم رنا بعينه من فوقه | رأى الغراب طارشا من خلق |
| ١٢ - قال له ياسيد الغريان | إنى برى ، ولأنت الجانى |

- ١٣ - خذ بدل الجبنة منى مثلاً واحفظه عنى مندا متصلاً
 ١٤ - من ملق الناس عليهم عاشا وأكل الجبنة والجلالشا
 ١٥ - فاعتبر الغراب من ذى النوبه وتاب ، لكن لات حين توبه

فى هذه الصياغة المنظومة كل العيوب التى أشرنا إليها من قبل ، فهى أكثر طولاً من الأصل العربى المنثور ، وهو بدوره أطول من الحكاية ذاتها كما نجدتها مترجمة إلى الانجليزية مثلاً . فمنظومة محمد عثمان جلال من خمسة عشر بيتاً ، وفيها تفاصيل لاتضئى مزيداً على المعنى ، ولا تقوى الإيحاء بالجور الخاص بين ثعلب وغراب ، كحديث الثعلب عن ودّ لم يكن ، وطلبه أن يغنى ليسليه ويزيل الهم عنه ، وهذا تعليل ضعيف ، ويخالف الأصل الأكثر إقناعاً ، إذ يرشح للملك ، كما ساقه الوزن والقافية إلى زيادات وتحريفات فى المعنى . ثم نصل إلى " الدرس المستفاد " فنجد عند جلال يتحدث عن النفاق والملق ، وقصده أن يذمهما بالطبع ، ولكن صياغته تكاد تحرص على الأخذ بهما ، إذ تجعلهما الطريق إلى العيش الرغيد :

من ملق الناس عليهم عاشا وأكل الجبنة والجلالشا
 وتأتى النصيحة (الصالحة) مضرة ، كاستنتاج ، دون نص عليها ، إذا اعتبر الغراب ، أى اتفط ، وتاب عن تصديق المنافق ، وهذا المعنى كان هو الجدير أن يكون تحت الضوء بوضوح أقوى .
 لقد ترجم خرافات إيسوب ، الكاتب البريطانى س . أ . هاندفورد ، وترجمته لهذه الحكاية تحت عنوان " درس للحمقى " أكثر التزاماً للأصل ، وحرصاً على المعنى المجرد للنصيحة (١) .

حكاية واحدة وأربعة مترجمين

قد تنير هذه المقارنة المحدودة فكرتنا عن أساليب أدبائنا ، ومدى تصرفهم فى الأصل ، وإن ظل الأمر احتمالاً مادامنا لا نملك النص اليونانى (الأصل) الذى كتبه إيسوب . مع هذا سنحرص على الترتيب التاريخى ، وبذلك ستكون محاولة محمد عثمان جلال فى المقدمة ، تليها محاولة إبراهيم العرب ، ثم الصياغة الإنجليزية لهاندفورد ، وأخيراً الصيغة النثرية التى قام بترجمتها عبد الفتاح الجمل دون أن يشير إلى الأصل الذى أخذ عنه .

١ - من " العيون اليواقظ " : " السرطان وابنه " (الحكاية التاسعة والسبعون بعد المائة)

- | | |
|---------------------------|---------------------------|
| ١ - السرطان حيوان مسائى | يمشى على الساحل بانحناء |
| ٢ - وما أراد راح مستقيماً | لكن رأيت ذوقه سليماً |
| ٣ - قابله أبوه وهو يعطف | فى مشيه ، قال وكم لاتعرف |
| ٤ - ليتك لو سلكت مستقيماً | قال له : لست كذا مستقيماً |

١ - Fables of Aesop , translated by S . A. Hand Ford , P . 12 : A Lesson for Fools

وفيها ينهى الثعلب الحكاية بقوله للغراب ، بعد أن انتفض على قطعة (اللحم) : لو أنك أضنت النهم إلى ماثلك من مزهلات ،

- ٥ - مثلك سيرى يا أبى فلا تلم
 ٦ - لو استقممت كنت أستقيم
 ٧ - وقد أرى ما قلته صحيحا
 ٨ - لكنما الحكمة فى انعطافى
 ٩ - والشىء عن ناموسه لا يخرج
 ١٠ - وقد أرى أنى إذا استقممت
 ١١ - ولم أزل عن الشواطى مبعدا
 ١٢ - وإن يكن فيها قليل خير
 ١٣ - فأرجع عن اللوم فما على ذم
- قد استوى فى خلقتى أب وأم
 وألف حجة لكم أقسم
 لو استقممت كان ذا مليحا
 فى مشيتى تدارك الألفاف
 وربما احتال امرؤ فيعسر
 لا عشت يوما لا ، ولا سلمت
 أقتحم الخطب وأنظر العدا
 مابات معوجا عليها غيرى
 ومن يشابه أبه فما ظلم

٢ - من " آداب العرب " : " السرطان " (المظة التاسعة والخمسون)

- ١ - مشى السرطان يوما باعوجاج
 ٢ - فقال : علام تنحرفون ؟ قالوا :
 ٣ - فخالف سيرك المعوج وأعدل
 ٤ - أما تدري أبان كل فرع
 ٥ - وينشأ ناشئ الفتيان منا
- فقلد شكل مشيته بنوه
 سبقت به ونحن مقلدوه
 فإننا إن عدلته معدكوه
 يجارى بنا الخطا من أدبوه
 على ما كان عوده أبوه

٣ - من " Fables of Aesop " :

" Example is better than Precept "

وهى الحكاية رقم ١٣١ ، وهنا نصها :

EXAMPLE IS BETTER THAN PRECEPT

A mother crab was telling her son not to walk side, ways or rub its sides against the wet rock. 'All right, mother, ' it replied , ' since you want to teachme , walk straight yourself. I'll watch you and copy you.'

I Fault/ finders ought to walk straight and live straight before they set about instructing others.

٤ - من " خرافات إيسوب " : " السرطان وأمه " ج ١ ص ٤٨ ترجمة عبد الفتاح الجمل :

" قالت سرطانة عجوزة لابنها : لم تسير هكذا يا ولدى ؟ عليك أن تسير مستقيماً
أجاب الصغير : أرني يا أمي العزيزة كيف تسيرين ، أفعل مثلك . وحاولت الأم ، ولكن عبثاً ،
فأدركت كم كانت حمقاء إذا انتقدت ابنها " وبعد أن تنتهى الحكاية يجرى المترجم مغزاها فى جملة هى
الخلاصة ، تقول : " القدوة خير من النصيحة " .
ولنا هنا عدة ملاحظات :

١ - من الواضح الإسراف ، والإطالة ، والتكرار ، والرغبة فى التفلسف ، فى محاولة صاحب " العيون اليواقظ " .

٢ - ويتفق إبراهيم العرب مع صياغة عثمان جلال فى المغزى ، أو الدرس الأخلاقى ، عن أثر الوراثة ، وأن القدوة خير من الوصية وإصدار الأوامر ، ولكنه يتفوق عليه فى الإيجاز ، وبساطة التركيب ، والقصد المباشر إلى الهدف المحدد .

٣ - ومن الواضح أن الصياغة النثرية التى قام بها عبد الفتاح الجمل مأخوذة عن ترجمة هاندفورد ، فهى تتبع خطواتها ، وإن لم يتضمن النص الانجليزى وصف الأم بالحق ، ولا إدراكها لحماقتها .. إن السرطان الصغير (الابن) هو الذى يختتم الحوار ، ويحدد المغزى ، بعد أن يطلب من أمه أن تفعل ما تطالبه به ، ليكون نسخة أخرى منها ، فيقول : " ينبغى على العيابين أن يعدكوا من سيرهم وحياتهم ، قبل أن يصدروا تعليماتهم إلى الآخرين " .

٤ - وحين أعود إلى ذاكرتى الخاصة ، التى لا تزال تحتفظ بشيء من المحفوظ القديم ، أذكر أننى كنت أحفظ أبيات إبراهيم العرب معدلة ، ومختصرة ، دون أن أعرف اسم ناظمها ، أو الذى قام بتعديلها ، وكانت كالاتى :

١ - مشى الطاوس يوماً باختيال	فقلد شكل مشيته بنوره
٢ - فقال : علام تختالون ؟ قالوا	بدأت به ونحن مقلدوه
٣ - وينشأ ناشئ الفتيان منا	على ما كان عسوده أبوه

فهذا " التعديل " ينطوى على دقة حس ، فى أنه يتجنب كلمة " السرطان " التى أصبحت مفزعة ، ولن تنفصل عن الإيحاء المؤلم حتى بعد أن يعرف الطفل أن السرطان هو ما نطلق عليه " الكابوريا " ، أو " أبو جلمبر " ، ولعل " الاختيال " - الذى يناسب الطاوس ، أرق من " الاعوجاج " الذى يلاحظ فى مشيه السرطان ، وهو مماثل فى أنه " عيب " فطرى ، ولكنه ليس منفراً مثله . ثم كان حذف بيتين ، الذى جعل حفظ ثلاثة أبيات فى استطاعة طفل صغير . ولم يؤثر على " الخلاصة " أو الدرس الأخلاقى ، وإن كان التدرج - فى النص المكتمل - أكثر منطقية .

ومهما يكن من أمر هذا التعديل ، فإننا لانجد بأساً في محاولة القيام بمثلته مع كثير من مآثورات القصص والحرفات القديمة ، لتناسب طفل هذا العصر .
ولعلنا أكثر اقتناعاً بعد هذا التصرف الموجز على جهود محمد عثمان جلال في موضوع قصص الأطفال ، أنه من جيل الرواد ، بطبيعة السبق الزمني ، ولكنه مجرد رافد ، وليس مؤسساً للتيار الرئيسي ، لأنه لم يجاوز الترجمة إلى الابداع ، ولم يهذل جهداً خلاقاً في ترجماته ، يرفع من مستوى تشكيل الحكاية ، وفن صياغتها .

ثانياً : محمد الهراوى

هو الحاج محمد بن حسين الهراوى ، ولد في قرية هرية رزنة (القرية التي ولد بها الزعيم أحمد عرابي ، وهي قريبة من مدينة الزقازيق) ولد عام ١٨٨٥ وتوفي عام ١٩٣٩ م (١٣٠٢ - ١٣٥٨ هـ) ، وعمل بالمعارف ، ثم بدار الكتب تحت رئاسة الشاعر حافظ إبراهيم ^(١) .
ولعل أشعار الهراوى من قصائد وقصص ومسرحيات (بعضها نثرى) للأطفال تضعه بين رواد هذا الفن بجدارة ، تثبت أنه كان شاغله الأساسي ، وهذه أسماء دواوينه تؤكد ذلك :

١- السمير الصغير

٢- الطفل الجديد

٣- أغاني الأطفال

٤- مسرحيات الأطفال

٥- سمير الأطفال

٦- قصص الأطفال (وهو مخطوط لم ينشر)

هذه " القائمة " كما وردت في " الأعلام " لخير الدين الزركلى ، وقد أعيد نشر هذه الكتيبات في مجلد واحد ، مرتين ، بعناية عبد الوهاب يوسف عام ١٩٨٥ ، ثم بعناية أحمد سويلم عام ١٩٨٦ ، وقد

١- ولعل في هذه العلاقة الخاصة المباشرة بعض أسباب ما ينسب إلى الهراوى من رفضه مبايعة شوقي بإمارة الشعر ، في مهرجان أدباء العروبة عام ١٩٢٧ ، وقوله :

إن شوقي شاعر	كلنا له
غير أنا معشر	ليس يرضى زله
وهي " جمهرية "	لا ترضى محله

انظر كتاب عبد الوهاب يوسف " ديوان الهراوى للأطفال " ص ١٣ - ١٤ ولم يكن الهراوى ولا غيره في زمانه يقاس إلى موهبة شوقي فريته .

أعيد توزيع المنظومات حسب المواضيع كما تتراعى للكاتبين ، وإن يكن الشاعر أحمد سويلم أكثر التفاتا إلى الشكل الفنى . غير أن منظومات الهراوى تغلب عليها النصائح والتوجيهات ، ومن ثم يتحدد فيها جانب الابتداع بالصياغة المبسطة ، وهو ما أثبت الهراوى فيه قدرته ، ولكنه لم يبتدع قصصا وحكايات تدل على غزارة التخيل ، وسعة الإطلاع ، والقدرة على التشكيل الفنى ، ولا شك أن تأليف " النشيد " أسير بكثير من تأليف القصة أو الحكاية ، وهو أيضا أقل قيمة من الناحية الفنية ، وهذا ما جعلنا نعتبر هذا الشاعر رائدا من روافد التأصيل الفنى للحكاية ، أو القصة الموجهة إلى الطفل ، وليس رائدا من رواد هذا الفن ، فقد سبقه إبراهيم العرب ، وأحمد شوقى ، وكان لكليهما سبقه وافتنانه وألوانه الزاهية ، بعكس الهراوى المحدود القدرة على الابتكار .

وهذا نموذج نوازن فيه بين صياغتين ، أو تشكيلين ، لقصة واحدة ، خلاصتها أنه إذا اختلف اللسان فقد الغنيمة ، وفاز بها من لم يبذل جهدا فى السعى إليها :

أ - من " العيون اليواظ " الحكاية الأربعون ، بعنوان : " اللسان والحمار " :

- | | |
|-------------------------------|---------------------------|
| ١ - لسان يوما سرقا حمارا | وأخذاه فى الخلانها را |
| ٢ - قال الكبيران هذا الجحش لى | لأننى حصلت به حيلى |
| ٣ - قال الصغير إننى سرقته | وفيه كل سارق سبقته |
| ٤ - قال له بأى وجه قل لى | تأخذ جحشى يا قليل العقل |
| ٥ - وبعد هذا أفضت المشاقه | بينهما طبعما إلى الملاكمة |
| ٦ - وقابلا بعضهما بالطش | فجاء ثالث مشى بالجحش |
| ٧ - فانظر وقس فعلا على هذين | لدى القتال رب فتين |
| ٨ - تراهما يضيعان الثمره | لغيرهم فى ساعة المشاجره |

ب : من " سمير الأطفال " - نقلا عن كتاب أحمد سويلم ص ١٦٢ - الشقاق مجلبة للفشل (الثعلبان وفريستهما) :

- | | |
|-----------------------|-------------------|
| ١ - أنبأنا محدث | فيما روى من مثل |
| ٢ - قال : رأيت ثعلبين | من وحوش الجبل |
| ٣ - جاعا ، فجاء يسعيا | ن لا تماس المأكلا |

- | | |
|----------------------|---------------------|
| ٤- قأبصر الفريسة | تسريست من منزل |
| ٥- فأنطلقا وراعاها | وأنشبا في المقتل |
| ٦- فقال كل لأخيه : | "خلّ عنها فهي لى" |
| ٧- واقتتلا وخلفا | ها عرضة في السبل |
| ٨- فأنقض صقر ومضى | بها قريير المقل |
| ٩- فانتبها فأبصرا | ها في السماك الأعزل |
| ١٠- فندما وانقلبا | إلى حديث العذل |
| ١١- هيهات لا يجديهما | بمد ضياع الأمل |
| ١٢- "إن الشقاق دائما | مجلبة للفشل". |

لقد اشترك الشاعران في خطأ أساسى نجده فى ختام الحكايتين ، والدرس أو العظة المستخلصة منهما . إن أطراف الحادثة فى كل من القصتين :

السارقان ، والمسروق المتنازع عليه ، والانتهازى ، وهو بدوره سارق جديد . ومن هنا كان من الخطأ الفادح أن تكون الموعظة دعوة إلى الاتحاد ، لأن الاتحاد فى هذه الحالة ، اتحاد لصوص فى سبيل اقتناص ما ليس لهما بحق ، وظهور سارق ثالث لا يعنى تصحيح الخطأ ، إذ لا تزال الجريمة قائمة ، فإذا كان محمد عثمان جلال يختم حكايته بأن " ننظر ونقيس " كيف أدى القتال بين فتيين إلى إفادة غيرهما ، وتضييع الثمرة ، ويختم محمد الهراوى موعظته بدعوتهما إلى تجنب الشقاق ؛ لأن الشقاق دائما مجلبة للفشل !! سنقول إن النصيحة صالحة ، ولكن القضية أو المقدمات فاسدة ، وكان ينبغى أن يكون الدرس هو إن اختلاف اللصوص يؤدى إلى اكتشاف الحقيقة ، أو استرداد الحق .

مع هذا نستطيع القول إن نظم الهراوى ، وتشكيله للحكاية أقرب إلى التوفيق من نظم جلال ، فمن ناحية الإيقاع نجد " مستفعلن " هى الأساس عندهما ، ولكنها عند الهراوى تتكرر فى كل شطر مرتين ، وعند جلال ثلاث مرات . وأيضا : التزام الهراوى قافية موحدة ، فى حين اختار جلال نظام التصريع . وقد اتخذ الهراوى من الحيوان " شخصيات " لقصته (ثعلبان ، وديك أو ما يشبهه ، وصقر) ولا يوصف الثعلب بالسرقة ، ولا يطالب بتجنب افتراس الطيور المتزلية وكذلك الصقر ، فالحكم الأخلاقى هنا محكوم بالطباع الفريزية ، ولكن اللصوص من البشر (فى حكاية جلال) يسوقون الموعظة إلى طريق مرفوض .

خصائص فن الـهراوى

١ - بساطة التركيب ، وطرافته . وهذا الوصف يصدق على اختيار الألفاظ ، كما ينطبق على بنائه للحكاية ، وعلى تصويره للموقف .

وهاتان الحكايتان نموذج لهذه الخاصية التي تحتاج إلى رفاة الإحساس بالكلمة ، والقدرة على اختيار الحادثة ، وتبسيطها إلى أقصى حد ، لتناسب الطفل :

نزهة الكلاب

- | | |
|-----------------------|-----------------------|
| ١ - أربعة كلاب | من خيصة الأصحاب |
| ٢ - قد ألفوا جميعه | تعمل بالسور |
| ٣ - واقتسموا بالعدل | ما بينهم من شغل |
| ٤ - فاتفق الجميع | وكلهم طبع |
| ٥ - أن يركبوا فى عربة | يوم احتفال العقبة |
| ٦ - يركب فيها اثنان | واثنان يسحبان |
| ٧ - ومن يجر ذاهبا | يرجع فيها راکبا |
| ٨ - وضحك الجميع | وعلم الجميع |
| ٩ - فكان هذا المنظر | فيه السرور الأكبر (١) |

فمع أن " عيد وفاء النيل " - الذى كانت تسير فيه سفينة الاحتفالات وتسمى " العقبة " ، وتعطل فيه الأعمال فى القاهرة - قد توقف ، أو لم يعد لهذه السفينة ذكر ، فإن توضيح المناسبة ليس مشكلة (وإن كانت توجد للهراوى قصص كثيرة لم تعد مناسبة لتغير الزمان وتطور المخترعات) المهم أن المغزى ، وهو تقسيم العمل ، واحترام التعهد بالمشاركة ، يصدر عن قيمة سليمة وهى (التعاون) فضلا عن اختيار الحيوانات وطرافة المشهد ، وسهولة الألفاظ ، ووضوح الإيقاع ، وبعد القافية عن التكلف .

١ - من الطريف أننى حفظت هذه القطعة فى المرحلة (الإلزامية) فى مدرسة القرية ، ولكن معلمى قام بإبدال موقع البيتين الأخيرين ، ولعله الأولق للمعنى ، ولختام الحكاية .

الكلب والحصان

- ١ - الكلب جاء مرة
- ٢ - فقام عند بابه
- ٣ - فانتبه الحصان من
- ٤ - فوقف الكلب له
- ٥ - وقال " هو " فى وجهه
- ٦ - قال له الحصان : " خذ
- ٧ - فرجع الكلب له
- ٨ - قال : " توت " فى أذنه
- إلى الحصان يمزح
- يطرق هو ينبع
- نوم وجاء يفتح
- بذيل يلوّج
- ومال عنقه يمزح
- عندى كلام يمزح
- وقال : " قل ما يشرح "
- وعاد وهو يرمح !!

٢ - الاهتمام بالحوار الداخلى (المونولوج) الذى يتشكل فى قصة ، ذات " بطل " واحد هو المتكلم ، يعبر عن حركة أفكاره وتصورات ، كما نجد فى هاتين القطعتين :

نشيد الفلاح

- ١ - أنا الفتى الفلاح
- ٢ - ولم أكن بالجاهل
- ٣ - مثل البراع فأسى
- ٤ - والماء فى القنأة
- ٥ - والشجر المسطور
- ٦ - فليدر قومى من أنا
- ٧ - أرضى وقأسى ويدى .
- فى صنعتى الفلاح
- والزرع علم العامل
- والحقل مثل الطرس
- مداد مزر وعاتى
- كتابى المنشور
- أنا لهم رأس الفتى
- هن حياة البلد

إن المتكلم فى القصة طفل ، أو فتى واحد ، ولكنه - فى الحقيقة - يجرى حوارا داخليا ، مع الفتى الذى يتعلم ، إنه يقول له إن الزراعة علم أيضا ، ويصنع من أدوات الفلاح ومجال نشاطه صورة تقابل مالى الكاتب من أدوات ومجال نشاط . وهنا يتفوق الفلاح لأنه يقدم " الحياة " لبلده . (١)

١ - لم تكن بعض هذه الحواريات مرفقة (لعل لأسباب لم يتوقعها الشاعر) مثل " الطفلة ودميتها " ، فبها إيجابيات جميلة ، لكنها تحدثها عن " تفاحة مقشرة " ، و " دجاجة محمرة " ١٢ ولريد أن تلبسها " برقعاً وجهه " ، وهذا كله مما تجارزه الزمن .

٣ - الاهتمام بالصور الوصفية ، التى ترسم مشهدا فى تكوينه يحكى قصة . يدخل فى هذه الصور المخترعات ، وقد نظم الهراوى أناشيد عن السيارة ، والقطار ، والترام ، والدراجة ، والمسرة ، والآلة الكاتبة ، وآلة التصوير .. إلخ ولكن المشكلة فى هذا النوع من الصور الوصفية أنه لم يعد بما يمكن وصفه " بالمخترعات " فهى - الآن - أدوات مألوفة ، معروفة ، مستخدمة فى المدن والقرى على السواء ، وغدا سيكون الحاسب الآلى ، والمركبة الفضائية ، مما يمكن اعتباره من مخترعات زماننا ، من الآلات المعروفة أو التى لا تثير الدهشة .

أما الصور الوصفية (الإنسانية) فإنها أصح للبقاء ، وأقرب إلى الشكل القصصى ، وإن احتاجت بعض " التنقية " لمفردات لم تعد تستخدم ، ولم تعد نشعر بإنها لا بديل لها ، كما نجد فى هذه المقطوعة :

فاطمة فى المطبخ

- | | |
|-----------------------------|---------------------------|
| ١ - فاطمة ذات الحلى والحلل | طاهية تضرب فى البيت المثل |
| ٢ - قد لبست مبدعة بيضاء | وشرعت تهين الفلأء |
| ٣ - تطهو البقول وتسوى الأرز | وتطبخ السدجاج والإوزا |
| ٤ - ترتب الأطباق والأكوابا | لتضع الطعام والشرابا |
| ٥ - فاطمة فى بيتها تدبر | ولم تكن عن درسها تقصّر |
| ٦ - خير فتاة تحسن الأمورا | من تجمع التعليم والتديرا |

٤ - وقد حاول الهراوى أن يطور فى الشكل الفنى لتخصص الأطفال ، ولعله كان يتطلع إلى ماكتبه شوقى عن الحيوانات فى سفينة نوح ، وكيف صور عددا منها ، فى حكايات منفصلة متصلة ، وقد قدم الهراوى عددا من هذا النمط فى مجالات مختلفة . فكتب قصص الأنبياء ، من خلق آدم ، وخروجه مع حواء من الجنة ، إلى صراع هابيل وقابيل ، ثم قصة نوح ، وإبراهيم ، وسليمان ، ويوسف ، وموسى ، وعيسى ، وأهل الكهف ، ويختم رحلته بسيرة محمد (على الأنبياء جميعا السلام) وهو يختار من حياة كل منهم ما يميز معجزته ، أو رسالته ، أو مواقفه مع قومه . ومن هذا النمط أيضا ماكتبه عن حروف الهجاء (من الألف إلى الياء) فقد نظم وصفا لها حين

ينطق بعضها الحبوآن ، والظفر ، ثم يقدم كلمات توضح طبيعة الحرف وطريقة نطقه ... إلخ .

كما كتب الهراوى عددا من التمثيليات ، بعضها نظم ، وبعضها نثر ، أو مزيج من النظم والنثر ، كما جعل الحوار فى بعضها مزيجا من اللغة العربية واللهجة العامية ، وقد نشر الشاعر أحمد سويلم هذه النصوص (المسرحية) فى القسم الأخير من كتابه " محمد الهراوى شاعر الأطفال " ، وهى ثلاث مسرحيات : الأولى : " الذئب والغنم " وهى منظومة من فصل واحد ، والثانية : " حلم الطفل ليلة العيد " وهى نثرية من فصلين ، والثالثة " عواطف البنين " وهى نثرية من فصل واحد .

الفصل السابع

كتاب آداب العرب

(١)

ألف هذا الكتاب إبراهيم بك العرب ، وقد قررت نظارة المعارف العمومية طبع الكتاب على نفقتها ، وتدرسه في المدارس الابتدائية بنين وبنات ، وفي مدارس المعلمات الستية ، ومدارس معلمى الكتاتيب . كان هذا . كما جاء على الغلاف " طبعة المطبعة الاميرية بمصر " عام ١٩١١ م ، وهذا النص " الوزارى " يعطى مؤشرا عن تعدد مستويات القصص ، التى تبدأ من المدرسة الابتدائية " على النظام القديم وتوازى المرحلة ما بين ١٠ إلى ١٤ سنة " ثم مدارس المعلمات التى تعقبها أو تتداخل معها ، وكذلك معلمو الكتاتيب الذين يدرسون وفق نظام يشبه نظام مدرسة المعلمين فيما بعد .

أما أهداف إبراهيم العرب من تأليف كتابه ، فقد ذكرها فى مقدمته ، إذ قال : " أما بعد ، فهذا كتاب خدمت به نابتة الوطن المحبوب وأجريت فيه الأمثال والحكم المأثورة ، ليأخذوا منها ما يربى نفوسهم ، ويقوم أخلاقهم ، ويطبعها على أصوب آراء المتقدمين . وقد التزمت أن أجعل مواعظ كتابى أقاصيص قريبة التناول ، واضحة المعنى ، سهلة النظم يقرؤونها بلا ملل ، وينتهون منها إلى تلك الكلم الجوامع ، كأنها نهايات طبيعية لتلك المواضيع العلية المشرب .

على أننى جارىت السابقين من كتاب العرب وأدباء الغرب ، فجعلت حكم تلك العظات دائرة على السنة بعض الحيوانات المعروفة ، ليكون الإخبار بذلك أفكه ، والمواعظ أبلغ فى ضرب الأمثال ، وسرد الحكم " .

وهذه الأسطر - على إيجازها - تكشف عن مصادر المعرفة لدى المؤلف والغاية التى توخى تحقيقها بتأليف كتابه ، وأسلوبه فى نظم الأقاصيص ، وما فى هذا الأسلوب من نضج ، وما يعانى من قصور :

- ١ - فقد وضع أقاصيصه - غالبا وليس دائما - على السنة الحيوان والطيور ، ويذكر سبب تفضيلة لهذا الأسلوب ، ويذكر أيضا أنه مسبوق بأدباء من العرب ، (ويقصد كليلة ودمنة ، والصادح والباغم ، وثعلبة وعفراء وما يشبهها من قصص الحيوان) ومسبوق أيضا بأدباء من الغرب .
- وقد كان محمد عثمان جلال قد عرب مائتى حكاية من حكايات الشاعر الفرنسى لافونتين ، وهى بدورها مستخلصة من حكايات إيسوب ، وقد نظمها محمد عثمان جلال ونشرها بعنوان : " العيون اليواقظ ، فى الأمثال والمواعظ " ، وتوفى جلال عام ١٨٩٨ ، كما عرفنا .
- ٢ - وكما أن الهدف الوعظي منصوص عليه فى مقدمة الكتاب ، فإنه عنوان لكل أقصوصة ، فالكتاب

يتضمن تسعاً وتسعين عظة . وليس الأمر هنا أمر عنوان ، لأن هذا العنوان هو الذى شكل المادة القصصية ، وكما سنرى فى النماذج ، سنجد المؤلف ينص على الدرس المفاد ، والعظة المستخلصة أيضاً ، ولا يترك لخيال القارئ أو فكره أن يبحث عن المعنى أو المغزى ، وبهذا يحدد موقف المتلقى فى أنه يستقبل المعنى إستقبالا سلبيا ، تقريرياً ، ويصادر فكره وخياله فلا يجتهد فى اكتشاف معنى آخر غير المنصوص عليه ، أو يتفرع منه أو يرفده ويقوّيه .

٣ - وقد نص على أن هدفه من أقاصيصه تربية النفوس ، وتقويم الأخلاق بحيث " يطبعها على أصوب آراء المتقدمين " . وقد تعنى هذه العبارة حرص المؤلف على أن يستمد المبادئ الإسلامية ، والقيم العربية فى أقاصيصه ، فهى " أصوب آراء المتقدمين " وقد تحقق هذا القصد كثيراً ، ولكن قدراً ليس بالقليل من مآثور الأمثال والمعتقدات الشعبية ، قد تسلل إلى حكاياته ، بما فى هذه الأمثال والمعتقدات من تناقض أحيانا ، ونزعة غير سليمة ، أو غير مسلمة فى أحيان أخرى .

٤ - والمؤلف يوجه كتابه إلى نابتة الوطن ، أى الناشئة ، أو الفتيان والفتيات ، ولهذا جعل أقاصيصه - فيما يظن - قريبة التناول ، واضحة المعنى ، سهلة النظم . وهذه السمات لم تكن متحققة دائماً ، ولعل للمؤلف بعض العذر ، فلم تكن أمامه تجربة رائدة . فى اللغة العربية ، ولأهداف تعليمية ، تقصد إلى تلاميذ فى مثل أعمار الذين توجه إليهم بأقاصيصه . فجماعت تلك الأقاصيص مجسدة لما تمناه فى حالات قليلة ، ولكنها كثيراً ما تفلت من يده فتضطرب دلالاتها ، أو تنفصم العلاقة بين الأسباب والنتائج ، أو تتسلل إليها تجربة المؤلف الشخصية فتفسد الرؤية الموضوعية أو تغلب عليها ثقافة المؤلف (العربية القديمة) فيضرب أمثالا ، ويستخدم استعارات وكنابات ، ويصوغ جملاً أو مفردات ، يحتاج إدراكها إلى ثقافة عربية أعلى مستوى من " النابتة " الذين ألف من أجلهم كتابه . كتاب " آداب العرب " إذا ، له دلالة تاريخية والفنية على تطور فن القصة الشعرية (أو المنظومة) للأطفال ، ومن خلال عرض بعض نماذجه ، ومناقشتها ، يمكن أن نحدد خصائص هذا الفن عند إبراهيم العرب ، ونقترب من اكتشاف الشكل الفنى الصحيح لأقاصيص الأطفال .

أولاً : الشكل الفنى

١ - قدم إبراهيم العرب دروسه الأخلاقية (أو عظاته كما يسميها) فى تسع وتسعين قطعة ، موزونة كلها حسب أوزان بحور الشعر العربى ، وحسب تقاليده فى نظام القافية . وقد تنقل بين أوزان البحور ، ولم يلتزم ببهر واحد فى كل الحالات ، ولكنه كان يلتزم بنظام البحر (كاملاً أو مجزئاً) فى كل قطعة على حدة . فإذا نظم على البحر الطويل ، أكمل قصيدته على نفس البحر ، وإذا نظم على وزن الوافر جاءت القصيدة كلها من الوافر .. وهكذا .

أما بالنسبة للقافية ، فإنه استخدم طريقتين فقط من طرق تنويع القوافى فى الشعر العربى ،

والطريقة الأولى هي التي تلتزم فيها القصيدة قافية واحدة تتكرر في أواخر الأبيات ، مثلما نشاهد في قصيدة " السمكة الطيارة " ، فقد التزم الناظم حرف الميم ، ولم يصرح في مطلع القصيدة على ما جرى عليه أكثر الشعراء قديماً (وحديثاً من أصحاب الشعر العمودي) والتصريح هو أن يراعى الشاعر القافية في الشطر الأول ، كما هي مراعاة في الشطر الثاني ، وهو مستحب في البيت الأول فقط ^(١) لتأكيد النغم واستقرار صوت القافية . أما الطريقة الثانية التي لجأ إليها إبراهيم العرب في قافية قصصه المنظومة فهي الأخذ بطريقة المزدوج ، وفيه تتغير القافية مع كل بيت ، فتكون جميع أبيات القصيدة مصرعة ، فقافية الشطر الأول هي نفس قافية الشطر الثاني . وهما تختلفان معا عن قافيتي البيت الثاني ، ثم الثالث ، وهكذا ، كما نجد في قصيدة " تهذيب الأسد " . ^(٢)

ونحن نعرف أن الإيقاع السريع ، الذي تساعد عليه المقاطع الصغيرة ، والبحور قليلة التفاعيل ، والمجزوءة ، أيسر أداء للطفل ، وأكثر تطويعاً للأحان ، ومناسبة لمصاحبة الحركات الإيقاعية الجماعية ، من جانب ، وهي أدل على الحركة ، وأدعى لتفاعل الطفل مع ما يلقيه من نظم من جانب آخر ، يعكس البحور ذات التفاعيل الطويلة ، فإنها - وإن ساعدت في تعميق المعاني ، والإحاطة بالصفات المتداخلة ، والمشاعر والأحاسيس المركبة - تؤدي إلى إبطاء الحركة ، وإلى حالة من الانفصال بين الطفل ، والتشديد أو القصة التي يلقاها .

ولنوازن بين العظة الثامنة ^١ البقاء [ومطلعها :

فر من أسره إلى بستان بقاء كان زينة للجان
وهي من بحر الخفيف ووزنه :

فاعلاتن مستعلن فاعلاتن فاعلاتن مستعلن فاعلاتن

والعظة التاسعة والثلاثون ^١ القبرة والقمرية [ومطلعها :

قعد جاورت قبيرة إحدى شواذى القمرى

١ - وأمثلة التصريح لهما في مطلع القصائد ، مثل مطلع قصيدة أبى فراس المشهوره :

أراك عصي الدمع شمتك الصبر أما للهوى نهى عليك ولا أمر

ومطلع قصيدة شرقى في مدح الرسول :

ولسد الهدى فالكائنات ضياء ولم الزمان تسمم وثناء

واللوق العربى يستهجن أن تكون القصيدة كلها مصرعة ، أو أن يسرف الشاعر في تكرار التصريح ، ويتسامحون أن يتحدث هذا إذا أطال القصيدة ، فكانوا يبدأ قصيدة جديدة .

٢ - وهي العظة الثالثة والثلاثون ، وتبدأ وتستمر على النظام المزدوج :

قد رزق الله ملكك الأسد شبله رعى قمام السمعد

فجمع الجمرع كى ينتخبها من بيتها الشبل مؤدبا

وقال أبى نسي يا ذوى الأكساب أن ينشأ الشبل على الآداب

وهى من مجزوء الرجز ووزنه :

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

إننا لا بد سنشعر بأن النموذج الثانى أيسر أداء على اللسان ، وأكثر مناسبة للحركات والألحان ، وأن معلم التربية الرياضية ، ومعلم الموسيقى يستطيعان مؤازرة معلم اللغة العربية ، وتقديم عمل جماعى له طابع جمالى شامل ، وفيه تدفق وحيوية ، أكثر مما يستطيعان بالنسبة للنموذج الأول .

٢ - وكما تنوعت القصص من حيث الوزن وطريقة التقفية ، فكذلك اختلفت أو تفاوتت فى عدد أبياتها ، وقد يتراوح ما بين ستة أبيات [السمكة الطائرة] وسبعة وأربعين بيتا [تهذيب الأسد] وهذا يعنى أن الناظم كان يحاول استيفاء درسه الأخلاقى دون أن يضع على قدرته التنظيمية قيودا من ناحية الحجم أو الإمتداد ، وهنا لنا ملاحظتان :

" أ " أن أكثر القصص جاءت . فى عدد أبياتها . دون العشرين ، وأنها بهذا تبدو مناسبة من ناحية الطول .

" ب " وأن القطع المركزة القصيرة والمتوسطة كانت أكثر توفيقا . فى حدود ما ترغب فى أدائه من المعنى . من القطع الطويلة ، التى تفرق فى أوصاف لا حاجة إليها ، أو يزدوج فيها الحدث ، أو تستأنف فيها موعظة جديدة ، لم تكن الموعظة الأولى بحاجة إليها .

يمكن أن نقف عند المثالين السابقين لنرى احتمالات العلاقة بين امتداد الحجم فى القصة ، ومدى إحكامه ، وإتقان حيكته ، وتركيز معناه ، ووضوح هذا المعنى

السمكة الطائرة

إلى الأم ماتنفسشاه وهى تمسوم
وإن هى غاصت فالروحوش تمسوم
وفى وجهها فى الحالتين خصوم ؟
إذا شئت ألا تعتربك هموم
ولا تسفلى فى البحر فهو مضوم
طريق إلى نهج الصواب قسوم

- ١ - من السمك الطيار واحدة شكت
- ٢ - إذا ماسمت فى الجو فالنسر حائم
- ٣ - فكيف توقى نفسها شرميعة
- ٤ - فقالت لها الأم الرحيمة : يا ابنتى
- ٥ - فلا تعلى فى الجو ، فالجو غائل
- ٦ - عليك بأوساط الأمور فإنها

لقد أراد الشاعر أن يقر الحكمة القائلة " خير الأمور أوسطها " فاستدعى " شخصية " السمك الطائر . ونتوقف - مؤقتا - عن مناقشة صلاحية هذا النوع من السمك لإقناعنا بأن الأخذ بالوسطية خير

من الجنوح أو التطرف أو المبالغة ، ويهمننا الآن أنه تخيل سمكة صغيرة (لابد أنها صغيرة ، فهذا مفهوم من توجهها إلى أمها في طلب النصيحة ، مما يعنى أنها لا تملك الخبرة ولا التجربة التى تقيس عليها) وهذه السمكة التى تجمع بين حياتى الجو والبحر تشكو وجود أعداء فيهما ، فكان الدرس الأخلاقى الذى قدمته الأم فى صيغة " حكمة " مستخلصة من التجربة ، وهى هنا تجربة السمكة الأم :

عليك بأوساط الأمور فإنها طريق إلى نهج الصواب قوم
هنا نجد الشاعر يختار عنوان قصته نوعاً طريفاً من الحيوان ، ثم يدخل إلى موضوع القصة دون مقدمات ، ولكنه يتولى بنفسه طرح مشكلات السمكة ، ويتحدث نيابة عنها ، ولو تركها تتوجه بالسؤال إلى أمها لكان أكثر توفيقاً ، وتحقيقاً للتوازن ، لأن السمكة الأم أجابت وقالت : " يا إبنتى " ، وهذا يتضمن إضمار سؤال لم تظهر صيغته وإن تقرر معناه .

والمعروف فى القصص على لسان الحيوان والطيور أن الشاعر يخط طريقه فى موقع وسط بين طبائع ما يستخدم من حيوان أو طير أو حشرات ، كرموز ، وطبائع البشر (وهم المقصودون فى الأساس) وإعمال هذا المبدأ هو الذى إنحرف بجواب الأم عن التطابق الدقيق مع سؤال إبنتها الصغيرة ، ذلك السؤال الذى تولى راوية القصة الإخبار عنه . فالسمكة الإبنة تخشى الموت : " فكيف توقى نفسها شر ميتة " ؟ ولكن ، لأنه لا مهرب من الموت ، ولا سبيل إلى توقى " شر ميتة " لأى كائن من المخلوقات ، إذ لا يملك أحد أن يحدد طريقة موته ، ولأن السمك الطيار الذى اختاره الشاعر ليس أطول الأسماك عمراً ولا أبعدها عن الأخطار ، فإن جواب الأم " أو نصيحتها " لم تتجه إلى توقى الموت ، بل إلى ضبط السلوك حتى تنجو السمكة الصغيرة " أو الناشئة من التلاميذ " من الهموم ، ولهذا تحدثت الأم عن نتيجة التزام « أوساط الأمور » فهى الطريق القويم إلى الصواب ، والكفيلة بتجنب الهموم ... مع أن مخاوف السمكة الصغيرة كانت من أعداء يترصون بحياتها ، وليست بسبب الهموم !!

فى ستة أبيات تم إقرار المبدأ وتحديد الدرس ، من خلال سؤال " مفهوم " مفترض وإجابة واضحة محددة وهذا يعكس ما نشاهد فى القصة الأخرى بعنوان " تهذيب الأسد " وهى من سبعة وأربعين بيتاً . كما أشرنا . ولا نجد ضرورة لإثبات نصها ، وهى تبدأ بتحديد الموضوع :

شبلاب رجاء تمام السعد
من بينها الشبلاب مؤدبا
أن ينشأ الشبلاب على الآداب
ويسعرك الحسروب والسنزلا

١ - قد رزق الله ملكك الأسد
٢ - فجمع الجموع كى ينتخبا
٣ - وقال أبغى يا ذوى الألباب
٤ - فينقد الأمور والأحوالا

هذه الافتتاحية من أربعة أبيات قامت بتحديد الموضوع " أو المطلوب " وأطراف القضية " الأسد والشبلاب والبحث عن مؤدب للشبلاب " وقد وقع اختيار الأسد على " الكلب " ليقوم بهذا العمل ، ولكن

الشاعر بدلا من أن يختصر المسافات والتفريعات التي لا تدخل في صميم المبدأ أو الدرس الأخلاقي فيجعل الأسد يقع اختياره على الكلب مباشرة ، أو يجعل الكلب يتقدم إلى الأسد ويشرح خطته في تربية الشبل ، فيعجب بها الأسد ومن ثم يفضلها ، نجد أن الشاعر يضيف أربعة عشر بيتاً (من رقم ١٨ إلى رقم ٣٢) يصور فيها صراعا في الآراء بين النمر ، والدب ، والثعلب ، والكلب . وهذا المشهد الطوي ، بالرغم من أنه مرتب منطقياً على ما بدأ به الأسد من جمع الجموع بقصد انتخاب مؤدب لولده ، ويرد أنه يكشف عن وجود صراعات بين أفراد الحاشية الملكية ، ورغبة في التقرب إلى الملك ، وربما السيطر على ولي عهده من خلال الإشراف على تربيته ، فإنه - وإن أعطى مسحة واقعية لما يمكن أن يجري به رجال الملك في مكان الصراع على النفوذ - ليس ضروريا لتحديد الدرس وإقرار المبدأ ، فقد استمع الأمه إلى المتحاورين حتى انتهوا :

- | | |
|------------------------------|---------------------------|
| ١٩ - وامتنح المليك رأى الكلب | وقال: أنت لإبنى المربى |
| ٢٠ - فصار بالشبل من الغداة | يضرِب في الرهوة والسفلة |
| ٢١ - وقال قد رمت لك السباحة | في الكون حتى تعرف اصطلاحه |
| ٢٢ - وكلما طاف به مكانا | أراه حال قومه عيانا |
| ٢٣ - فعرف الخائف والمخيفنا | وعاد المفت والمغفينا |
| ٢٤ - وكيف يأكل الدجاج الثعلب | وكيف صار في يديه الأرنب |

ومضى المربى الأمين ليكشف عن مواطن الخلل في المجتمع ، وفي علاقة الحاكم بالمحكوم

- | | |
|------------------------------------|-----------------------|
| ٢٧ - والقره بالتمليق " بين الناس " | يعيش في عزه وفي إبناس |
| ٢٨ - والشور يمضي عمره في تعب | وغيبه في لسلة وطرب |

ويستمر المربى في تنمية وعي ولي العهد " الحاكم القادم " عبر المشاهدة ، بحيث يكتشف بنفسه التناقضات والانحرافات ، فيعجب ويدهش ، ويسأل مربيه باحترام واجب : هل يعلم مليكنا بكل ما يجرى في دولته من مظالم ؟ فيكون رد الكلب غاية في الكياسة والسياسة ، إنه لا يريد أن ينسب الظلم إلى الملك ، لأن هذا قد يعصف به ، كما أنه سيفضب ولي عهده ، وقد يقضى على الأمل في تغيير سيا ولي العهد ، لهذا يكون الأكثر أمناً وفائدة من الناحية العملية أن تصور المشكلة على أنها " أثر مستشارين " ، و " إنحرافات حاشية ومستوزرين " ، ويأتي هذا التصور من خلال إيحاء ذكية تشير إلى أن الذي أعطى هؤلاء جميعا فرصة الفساد والتجبر أن الملك قد عزل نفسه في قصره ، وجعل بينه وبين رعيته حجاباً : فحين يكون سؤال الشبل : هل يعلم مليكنا بكل ما يجري في دولته من مظالم ؟ يكم جواب المؤدب :

- ٣٣ - قال له الكلب : وكيف يدري والفنشن فنشن فنى ولاية الأمر
٣٤ - أما ترى المليك فنى حجاب بقصره مفلق الأبواب
٣٥ - يحجب عنه البائس الفقير ومنه يدنو الموسر الكبير

إن هذا البيت الأخير ، أو الذى قبله يصلح ختاماً جيداً للقصة ، يقبله تركيبها ، ويربط بدايتها بنهايتها ، ويحدد المبدأ أو الدرس الأخلاقى ، إذ تحدد علة المملكة وسبب كل إنحراف فيها وهو عبث الأتباع ، واحتجاب الحاكم وراء أسوار قصره ، ولقاؤه بأهل المصلحة ، وليس بأصحاب الحاجات ، وبهذه النهاية أيضا يكون المرسى قد قام بأداء أمانة التربية ، واستخدم منهجاً متطوراً فى توجيه السلوك ، وهو المشاهدة ، والمراقبة ، والسؤال ، والاستنتاج ، وربط المقدمات بالنتائج ، وتقويم ما انتهى إليه الدرس فهذا تكون قصة " تهذيب الأسد " قد اكتملت ، ولكن الشاعر تخدعه قدرته على النظم ، ورغبته فى الاستطراد ، ويستدرجه عنصر التسلسل فى " الحكاية " ، فيرتب على ما كان أموراً ستكون ، ولا بأس بأن تكون قصص الأطفال ،^١ وبخاصة التى تكتب للمراهقين ومن يقاربهم فى العمر ، ذات أحداث مركبة ، أو مترتب بعضها على بعض ، ولكن القصة المنظومة - بصفة خاصة - من الخير لأثرها فى النفس أن تكون مركزة ، وأن تتجمع حول هدف واحد ، محدد .

أما إبراهيم العرب فقد أضاف إثنى عشر بيتاً ، صورت حادثة جديدة ، ورتبت عليها درساً مختلفاً . فقد استوعب الشبل الدرس ، ثم حدث أن تعرض فمر للكلب ، وحاول قتله ، ولم يهتم بأنه مرسى ولى العهد ، فتصدى له الشبل وقتله . وهنا فرح الكلب ، وأحس أن العدالة هى التى تحكم ، وأن القصاص ينزل بالجانى وإن كان وزيراً^٢ النمر ، وأن العرق دساس ، فهذا الشبل من ذاك الأسد ، ولهذا يقول الكلب لتلميذه الشبل :

- ٤٦ - وإنما أبساؤك الأسود والشىء نحو أصله يعود
٤٧ - وكل شيء لاحق بجوهره أصفره متصل بالكبره

ونحن لا نستطيع أن نقلل من أهمية هذه القصة من ناحية الموضوع ، والصياغة ، فهى قصة بارعة ، فى بنائها وهدفها ، ولكن هذه الزيادة الاستطردية فى البداية ، وهذا الامتداد المصطنع فى الختام جعلها بطيئة ، وقد تقترب من الملل ، كما جعل المفزى مرحلياً ، مزدوجاً ، لا يستقر ولا يتحدد فى ذهن القارئ . الطفل ، لأن كلا من المعنيين سيزاحم الآخر ، ويلقى بظلاله عليه .. فكان لابد من إقرار حكمة واحدة : أن عزلة الحاكم عن شعبه أس الفساد ، أو أن العرق دساس وأن الأسد لن يكون إلا أسداً !!

٣ - لقد طرحنا أهم قضايا الشكل الفنى من خلال وقفنا - على شيء من التفصيل - مع

المثالين السابقين ، فتمعرقنا على استخدام المؤلف للبحر الشعري ونظام التقفية في قصصه ، ثم امتداد الشكل ، وطريقة الدخول إلى الموضوع ، والتدرج في تنمية الحكاية ، ثم بلوغ ما يسمى في فن القصة القصيرة " لحظة التنوير " (١) أو العقدة ، وهي قمة الحدث ، أو خلاصته ، التي تتصل بجميع خيوط النسيج في القصة .

إن اضطراب الشكل الفني ، المتمثل في حالة انقصاص السبب عن النتيجة ، أو ازدواج الدلالة ، أو المغزى ، هو ما يهدد القصة التي تصنع للطفل ، وبخاصة في المراحل العمرية المبكرة ، هذا فضلا عن أن اللجوء إلى النظم يفرض التمسك بوحدة المغزى ، وقوة الإلتحام بين أجزاء الحادثة ، والربط بين السبب والنتيجة .

ونقدم هنا نمودجا واحداً نجد فيه هذه السلبيات بدرجة ما :

الغراب والببل

- | | |
|--------------------------|------------------------|
| ١ - سكن الغراب وببل | دار أبها حلت الإقامة |
| ٢ - وكلامها قد ضمه | نفس الحفاوة والكرامه |
| ٣ - لببل التفريد ما | أحلى على النفس انسجامه |
| ٤ - يشدو ويلعب بالقلو | ب وبالنهي لعب المدامه |
| ٥ - ألهى بنفمة صوته | أصحابه ، فنسروا طعامه |
| ٦ - فأما تده جوع غدا | معده الغرام هو الغرامه |
| ٧ - وقضى قتييل حياته | وبصوته حرم السلامه |
| ٨ - أما الغراب فإن يسبح | قامت لصيحه حته القيامه |
| ٩ - فلذلك ما من لحظة | إلا وما كسله أمامه |
| ١٠ - هذا قبيح نعيقه | فى الدار بلفه مراميه |
| ١١ - والببل الشادى لحسه | ن نشيده لاقى حمامه |
| ١٢ - سببحان من قسم الحظو | ظ فلا عتاب ولا ملامه |

فهذه القصة جميلة . من الوجهة الفنية الخالصة ، ولكن ، لأنها صنعت بهدف التربية وتوجيه السلوك وترسيخ الأخلاق والقيم ، منجدها تنطوى على أخطار وتحريفات تقوم على المغالطة ، التي سببها غياب العلاقة المنطقية بين السبب والنتيجة . وحتى لو بدأنا القصة من ختامها ، أو عظتها ، أو درسها

١ - لحظة التنوير أو نقطة التنوير من مصطلحات فن القصة القصيرة . وهي تمثل ختام القصة ، أو الفقرة التي يتجمع عندها النسيج القصصى ، ويكتسب معناه النهائى .

الأخلاقي ، فسنجد أن التسليم بقدر الله سبحانه وتعالى واجب ، والإيمان بقسمته للحفظ وتقدير الأرزاق حق ، ولكن " الحكاية " التي اختارها الشاعر ليصل منها إلى إقرار هذا المعنى لا تؤدي إليه بالصلافة الواجبة .

أ - فهناك أولا الهليل الذي يرسل النعمات العنبة .

ب - وهناك ثانيا الغراب ذو التعيق الكريه .

ج - الهليل مات جوعاً ، ولكن لماذا ؟ إن الشاعر يذكر سببين ، وليس سبباً واحداً : " ١ " لقد ألهم أصحابه بجمال صوته فنسوا إطعامه " ٢ " واستولى عليه الحياء فلم يطلب طعاماً حتى مات جوعاً .
د - الغراب يحصل على طعامه قبل مواعده ، لأن صوته القبيح لا يرغب أحد في الاستماع إليه .
هـ - في تقرير النتيجة جعل الشاعر أن جمال صوت الهليل سبب موته .

و - كما جعل قبح صوت الغراب سبب حصوله على طعامه .

وهكذا توجد في سياق القصة أكثر من ثغرة ، وصحيح أننا لا نعرف على التحديد المرحلة العمرية التي نظم لها إبراهيم العرب هذه القصة ، ومع هذا يحتمل أن طفلاً يسأل : إذا كان صوت الغراب على هذا القدر من القبح لماذا يحتفظ به أهل الدار ؟

وإذا كان السؤال المتبادر الذي يصيب مضمون القصة في الصميم هو : هل يعنى هذا أن أداء العمل بطريقة جيدة يؤدي بصاحبه إلى الضرر ويحرمه حقه ، في حين أن القبح والتخريف يؤدي إلى المنفعة والكسب ؟ ، ولا نستبعد أن يوجد طفل أكثر ذكاءً ونفاذاً في المعاني الدقيقة ، فيقول : العمل الجيد شغل الناس عن الإهتمام بصانعه ، ولكن حصوله على الطعام حق له ، لماذا لم يطلبه ؟ وكيف ظل يغرد ويشدو حتى شارب الموت ؟ أما كان له من جوعه سبب يحمله على الصمت ، فيدفع بأهل الدار إلى التساؤل عن سر صمته ، ومن ثم يقدمون له الطعام ؟

• كان لابد إذا من ذكر مسوغ^١ تبرير لوجود الغراب في الدار ، واحتمال صوته المتفر ، ثم الاكتفاء ببلوغ الهليل حد الجوع والإرهاق الذي يعجزه عن الغناء ، مما يثير تساؤل أهل الدار ، واستدراكهم لخطئهم ، وهنا سيختلف المغزى أو الدرس . بالطبع . ولن يكون عن قسمة الحفظ ، وإرادة المقادير ، بل سيكون عن غفلة الإنسان عن حق الغير إذا وجد ما يسره ، وإحساسه بهذا الحق إذا صدم بما يورقظ غفلته .

٤ - وأخيراً تأتي اللفة ، وهي عنصر هام ، إذ بها يتجسد العمل الفني ، وهي - أولاً وأخيراً - الأداة الموصلة للتجربة . وكما سبق القول فإن إبراهيم العرب لم يقسم قصصه إلى مستويات تتدرج من البساطة إلى التركيب أو التعقيد ، حسب مراحل العمر ، ولهذا لن يكون نقد هذه القصص . من وجهة لغوية - مترتباً على مناسبتها للطفل في سن معينة ، وإنما سيكون من وجهة فنية خالصة ، وموضوعية

ولكى لا نسرف على أنفسنا فى تسجيل النماذج ، فإننا يمكن أن نجد حاجتنا فى الأمثلة السابقة ذاتها . وبالطبع لا يمكننا إغفال أمرين يخففان من انتقاد اللغة فى هذه القصة :

١ - فاللغة ظاهرة متحركة ، اللغة تتطور فى المفردات ، والتراكيب ، والمجازات والحقائق ، وإن تكن القواعد [النحو والصرف] فى حالة ثبات .

٢ - أن النابتة [أو الناشئة] الذين توجه إليهم الشاعر بقصصه الوعظية كانت حصيلتهم اللغوية أغنى بكثير ممن يحلون فى أماكنهم حالياً ، ونعنى طلاب المراحل الابتدائية ، والثانوية ، ومعاهد المعلمين.

فى " السمكة الطيارة " بعض المفردات التى يمكن استبدالها ، مثل : سمى = علت ، تعلى = تصعدى ، غائل = قاتل . وتبقى كلمتان : توى . تعترىك ، فإذا أمكن شرحهما ، أو استبدالهما فإن طفل المرحلة الابتدائية [حالياً] يمكن أن يستوعب هذه القصة ، ويعجب بها ، رغم وجود الفاصل الطويل بين الصفة والموصوف فى الشطر الأخير : " طريق إلى نهج الصواب قويم " . أما " تهذيب الأسد " بامتدادها الواضح فلا بد أنها كتبت للبالغين الذين باستطاعتهم البحث عن معانى المفردات . على أن اهتمام المعلم " السياسى " فى القصة مصدر متعة حقيقية ويفتح الوعى المبكر بالشورى ، وحق المواطن العادى فى الاتصال بالحاكم ، وواجب الحاكم فى أن يتعرف على حقائق حياة العامة والبسطاء من خلال اللقاء بهم ، والإستماع إليهم ، ودراسة مقترحاتهم للتغلب على صعوبات ما يواجهون من عناء الحياة . . وفى " الغراب والبلبل سيفهم الطفل - دون شرح طويل - معنى الإستهارة " يلعب بالقلوب ويأنهى " ، ولكنه سيجد صعوبة فى تقبل التشبيه بلعب المدامة ، وقد يكون سبب الاستغلاق وجود استعارة وتشبيه فى حالة من التداخل . ولا شك فى أن بعض التلاميذ سيضطرب للإيقاع الصوتى الذى يلحسه فى الجناس [الغرام والغرامة] ولكن أصحاب الذكاء المتوسط سيجدون صعوبة فى التفرقة بين هاتين الكلمتين وما تدلان عليه . وكذلك الأمر فى إدراك مرمى الكناية " قامت لصيحته القيامة " .

ثانياً : المضمون

[دراسة فى القيم والأهداف]

لقد حدد إبراهيم العرب أهداف قصصه - فى مقدمة كتابه - التى جعلها حكماً وأمثالاً يوجهها إلى النشء " ليأخذوا منها ما يرى نفوسهم ، ويقوم أخلاقهم ، ويطبعها على أصوب آراء المتقدمين " .. فالهدف التربوى الأخلاقى الملتزم بالقيم العربية هو ما يرمى إليه المؤلف .

هذا الهدف واضح فى كثير من القصص ، وكانت طريقته - على نحو ما أشرنا فى تحليل الشكل الفنى : أنه يحدد الدرس الأخلاقى أو القيمة أو الحكمة التى يريد أن يصل إليها ويقررها ثم يبتكر

حكاية صغيرة ، أبطالها من الحيوان غالباً ، ومن البشر أحياناً ، ومن القرنيين معاً فى بعض الحالات ، ويصور صراعاً بين طرفين ، ينتهى هذا الصراع بهزيمة أحدهما ، وليس بالضرورة أن يكون الشر هو المغلوب ، بل كثيراً ما تنتصر قوى الشر على إرادة الخير ، كما سنرى ، مما سيكشف عن نزعة الشاعر الواقعية المتشائمة ، وخضوعه لتجربته المباشرة ، ولعل الدرس التربوى كان يتطلب منه أن يتحفظ بعض الشيء تجاه هذه القضية ، قضية الصراع بين الخير والشر . ومهما يكن من أمر الغالب والمغلوب ، فإن أحدهما يدلى فى نهاية القصة بهيت ختامى ، أو بيتين يجمال فيهما الدرس أو القيمة التى عليها بنى القصة ، حسب تصويره .

وإذا فإن المضمون هو نقطة البدء فى تشكيل الحكاية ، أو بعبارة أخرى : إن الحادثة تتحرك ، وتتطور ، وتنتقى شخصياتها كى تصل إلى تجسيد هذا المضمون ، دون أن يعنى هذا - بالضرورة - أن الشاعر كان يعثر على المضمون أولاً ، ثم يخترع له حكاية تقنع به ، فمن المحتمل أنه يجد أمامه حكاية يمكنه الإفادة منها ، ثم يأخذ فى تقليبها وتطويرها حتى تمنحه الخلاصة التى يريد . ونقدم بعض الأمثلة التى تكشف عن طريقته فى " تركيز " خلاصة ، هى الدرس أو القيمة ، التى " تكثف " مضمون العمل فى كلمة جامعة .

أ - فى " الطاوس " أظهر الطاوس إعجابه وخياله ، فتصدى له عصفور وانتقد جماله ، وعاب ساقيه العاريتين . ولكن العصفور لم يكن بريئاً من العيب أيضاً ، لهذا تصدى لهما معاً طائر آخر ، ولقنهما درساً أخلاقياً :

فقال : كل منكما معجب
لو نظر الناس إلى عيبهم
وغافل عن عيبه ناس
معايب إنسان على الناس

ب - وفى " الليث والفيل " طمع الأسد فى أرض يملكها الفيل ، ولكنه رأى أن محاربتة ستجعل له أنصاراً يساعدونه ، ولهذا لجأ إلى الخديعة ، فأرسل إليه الثعلب^١ وزيره [فاقنع الفيل بأن يحارب مع الأسد فى غزوة مشتركة يقتسمان فيها أرض العدو . وافق الفيل ، وخاض الحرب ، وجاء ليطلب نصيبه من الغنيمة ، فصرعه الأسد ، وقد جرده من أنصاره وتقوى بما أضاف إلى ملكه ، فلم يكن أمام الفيل إلا الندم ، وقال^٢ لنا] وهو يلفظ أنفاسه :

أوتيت ملكاً ولم أحسن سياسته
كذلك من لا يسوس الملك يخلعه

ج - وفى " الطائر " نجد الولد الرحيم المدلل ، الذى يفسده التدليل ، وهو هنا طائر جاء لأمه بعد عقم طويل ، فأسرفت فى تدليله ، ولم تقصر فى نصحه ، لكنه - لما يعوف من منزلته عندها - لم يكن يستجيب لإرشاداتها ، وذات مرة شط فى تجواله ، وإبتعد ، فوجدت الطيور الأخرى الحانقة عليه الفرصة

لا يذائة ، واقتص منه الغراب بتتف ريشه .

فراح فسى حسرة وذل مضطربا ماله قرار
وعاد نحو الحمى حزينا ونفسه كلها انكسار
من لم يؤدبه والسداه أديب الليل والنهار

د - وفى " الهزار والطاوس " نجد الهزار يغنى لإقبال الربيع ، فأحس الطاوس بالغيرة ، وراح يعرض جماله البديع ، ونشب جدال بينهما عن أيهما أشد جمالا وتأثيراً : صوت الهزار ، أو شكل الطاوس ولونه . وبعد أن يستوفى كل منهما حجته يأتى الدرس الأخلاقى على لسان المؤلف :

لكل حسن مزايا قد خصصن به لم يمنع الله كل الحسن إنسانا

ه - وفى " الورقاء والفرخ الذى ربه " نصادف حمامة لم تنجب ، لكنها تتوق لأن يكون لها ولد ، وذات يوم تجد بيضة مهجورة فى بـحش لا يعنى بها أحد ، فتأخذها وترعاها حتى تفقس ، ولكن الفرخ الذى تمخضت عنه لا يشبه الحمام ، إنه طائر جارح فيه ضراوة واقتراس ، وقد افترس شعرواً كان فى زيارة الحمامة " الأم " فاستاءت وذهشت ، وهنا يأتى الدرس ، فالطبع غلاب ، الشرير سيبقى على شره حتى لو ربه حمامة ، ولهذا قالت :

إن كان طبع المرء سوءاً لم يقد فى طبعه وعظ ولا تهذيب

و - وفى " الغلام والنخلة " يعجز الغلام عن بلوغ التمر فى أعلى النخلة ، فيستعين بأمه وأخيه الأكبر ، ويصعد الصغير على كتفيه ، مستنداً إلى أمه ، وهكذا يصل إلى التمر ، وتتقرر القيمة :

وهكذا منافع العباد فى السعى والعزم والاتحاد

فاعمل بها والتزم القناعة إن يد الله مع الجماعة

طريقة واحدة ، ثابتة ، استعان بها المؤلف الشاعر فى تقرير المعنى ، وإجمال المضمون . وهى على أية حال طريقة مألوفة منذ بواكير القصص الوعظية الأدبية فى الآداب العالمية ، وقد تطورت - فيما بعد - على يد لافونتين ، وقد أفاد شوقي من طريقته ، كما سئرى .

وتبقى لنا ملاحظات أساسية على مضامين قصص الأطفال فى كتاب آداب العرب :

١ - شغلت قصص الحيوان نسبة عالية (النصف تقريباً) فى الكتاب ، وظهرت شخصية الإنسان بمفردها ، أو مشاركة مع الحيوان فى النصف الآخر . وتدلل الدراسات الإحصائية ، التى تعتمد على الإستهيانات أن القصص التى يقوم ببطولتها الحيوان والطيور والحشرات تحظى بالمكان الأول بين أطفال المراحل العمرية المتقدمة . ولكن هذا الشغف بالحيوان لا يلبث أن يتراجع كلما تقدم الطفل نحو المراهقة ، إذ يتطلع إلى القصص الواقعية التى تزيده خبرة بالحياة ، بشكل مباشر ، وبالقصاص التى تصور

الاكتشافات العلمية ، والمغامرات ، من حيث ترضى الأولى نزوعة إلى المعرفة ، وتشير الأخرى خياله وحلمه بالبطولة وتطلعه إلى عالم مثالي . وهذا يعنى أن اقتصار المؤلف على قصص الحيوان - غالباً ، ومشاركة الإنسان للحيوان أحياناً ، حال بينه وبين تجاوز " الموعظة " إلى الخبرة بالحياة ، وتصوير الواقع . وهنا مفارقة طريقة تستحق البحث ، فإن قصص الحيوان - التى يشف بها الطفل فى مرحلة مبكرة ، ولا يهتم بها كبار الأطفال ، قد إختار لها الشاعر من القوالب والتعابير والمفردات ما لا يسهل تذوقه والتجاوب معه عند هؤلاء الأطفال أنفسهم .

٢ - تسللت إلى المجموعة بعض القصص الفنية ، التى لا تنتهى إلى درس أخلاقى أو حكمة ، وهى جميلة فى ذاتها ، ولكنها لا تؤدى الرسالة التى جعلها الشاعر هدفاً له ، ومن ثم يفترض أنها - فى حدود ما نص عليه فى مقدمته - دخيلة على كتاب آداب العرب ، مثل تلك القطعة عن " الفيلسوف " [العظة السابعة عشرة] وفيها تفيض أحزان المؤلف الخاصة وشعوره بأن تفوقه سبب عذابه ، وتلك القصة الشنيعة التى تهدف إلى إقرار معنى " يكاد المريب يقول خلونى " وهى بعنوان " القاتل أباه " [العظة الخمسون] فالتوصل إلى هذا المعنى ما كان يحتاج اختلاق حادثة بهذه الشناعة . أما " الفتاة والنحلة " [العظة السابعة] ففيها طرافة وجمال وهى - وإن لم تلتزم بالدرس التربوى المباشر - فإنها تنتهى إلى غاية مقبولة بأسلوب طريف ، فالفتاة ذات الحسن والجمال لدغتها نحلة فى شفتيها ، فتألمت كثيراً وصرخت ، وجاء الخدم لإزالة العقاب بالنحلة ، غير أنها دافعت عن نفسها بكاءً ، إذ وصفت فم الفتاة بأنه كالزهرة الجميلة .

وليس بين ريقها وشهدى
فطربت الفتاة لهذا الإطراء ، وسامحت النحلة :

فانظر إلى حلاوة اللسان
والسحر فى النطق والبيان
فرب لفظة أفسادت نعمه
ورب لفظة أتت بنقمة

٣ - وليس من شك فى أن المؤلف الشاعر لم يستطع أن يضع حدوداً فاصلة بين تجربته الذاتية ، وما يمكن أن تنطوى عليه نفسه من آلام وقلق وضعف الثقة بأخلاق الناس ، وبين ما ينبغى أن يقدم للناشئة [أو الناشئة] من قيم إيجابية وتوجيهات سلوكية عملية ونافعة .

إن كثيراً من قصص الكتاب إيجابية الهدف ، متفائلة الأحكام والأخلاق ، عملية التوجيه ، وفيما قدمنا من نماذج ما يؤكد هذا ، ونضيف إليها ما ينتهى إلى أن العمل الصالح يفرض نفسه ، فعلى البهليل أن يستمر فى الشدو ، لا يضره نعيق الضفادع [البهليل والراعي] وكما تكون فى الحقيقة يكون رأى الناس فيك [الغلام والمرأة] ورب أخ لك لم تلده أمك [العصفور والكنارية والحسون] ولا بد من التسامح مع الناس فمن يبغى صديقاً بغير عيب لن يجده [البومة والحمامة] ... إلخ .

ومع هذا فقد تسلل قدر ليس بالقليل من القصص المتشائمة ، التى تقيم حاجزاً بين العمل والجزاء ،

وتحضر على العزلة ، وحجب الإحسان عن لا تعرف ، والعظة الحادية والثمانون " شكاة الدهر " تعبير مباشر فج عن هذا الانتقاض عند المؤلف ، وهناك قصص أخرى يسرى فيها مثل هذا المعنى : " الصرصر " عن معاداة الجمال ، برغم أنه ساقها وكأنها عن حب الظهور ، و " الثعلب المختفى " تغرى بالنفاق والمجاراة للآخرين طلباً للرضا والكسب ، وفي " الهر والمرأة " يردد البيت القديم :

إذا لم تستطع شيئاً فدعه
وجهاوزه إلى ما تستطيع

وهذا عكس ما يوجه إليه الطفل من ضرورة الإجهاد والمحاولة والإصرار . وفي " المزارعان " يدين فلاحاً اهتم بالبحث في طبيعة الزراعة ، وينتصر للفلاح العملى الذى يزرع^١ ولا يضيع وقته فى البحث !! ومثل هذا نجده فى قصص أخرى ، كما نجد ما يرده وينقضه فى قصص من نفس الكتاب . وينبغى أن نؤكد هنا أن القصة الصالحة لن تكون تصويرياً لقصة فاسدة ، بل إن أثر تلك القصة الفاسدة سيكتسح الجانب الطيب ويبطل عمله ، وهذا يلزمنا بالحرص ، وضرورة المراجعة ، والتشدد فى تطبيق الأسس الأخلاقية المتقاة ، ونحن مع رأى الذى يؤمن بأن وجود قصة واحدة غير صالحة وسط ألف قصة صالحة يعتبر أمراً خطيراً ، لأنها غذا ، ثقافى فاسد .

٤ - وآخر ملاحظاتنا على مضامين قصص آداب العرب أن مضمون القصة فى بعض الحالات لا يكون واضحاً محدداً ، مع أهمية الوضوح والتحدد بالنسبة للقصة التعليمية الموجهة إلى الطفل . وهذا التميع فى المغزى أو الدرس المستخلص يرجع إلى واحد من ثلاثة أسباب :

" أ " أن يكون الربط بين السبب والنتيجة غير متنع أو غير مسلم ، وهذه مسألة غاية فى الأهمية ، من ناحيتى الشكل والمضمون بالنسبة لبناء قصة الأطفال ، فلا بد أن تبنى على أساس منطقى صلب ، وتكون العلاقة بين السبب والنتيجة حتمية أو معتملة بقوة . وقد قدمنا أمثلة لغياب هذا الربط فى " الصرصر " مثلاً نجده يحسد الفراشة الجميلة لأنها ذات ألوان ورشاقة ، وهو كامن فى التراب قبيح الصورة لكنه لا يلبث أن يرى ثلاثة أطفال يصطادون هذه الفراشة ويمزقونها إربا ، فيفرح بأنه غنم السلامة ، ويعلن مبدأ " أن حب الظهور يقتسم الظهور " فهذه قصة سيئة مليئة بالأخطاء التربوية ، والفراشة فقدت حياتها لوجود أطفال لم يتلوقوا الجمال ، ولم يقدسوا الحياة ، ولم يدركوا فائدة الفراش ، وليس لأن الفراشة جميلة ، أو لأنها تحب الظهور !! وهذا الصرصر الذى يندس فى الأحوال والقاذورات لن يكون بالضرورة خيراً منها حتى لو فاز بحياته ، فبها لها من حياة تعسة مستنكرة .

" ب " وحين يتخذ مؤلف شخصية حيوان ليكون " بطلاً " لقصته ، فإنه يصور من خلال حادثة إنسانية ، ويرى فى هذا الحيوان رمزاً صالحاً لتجسيد هذه الحادثة ، ولإقناع بصفات الإنسان الذى نراه من وراء صورة الحيوان الماثلة فى القصة . فالأسد ملك ، والثعلب مكر ، والنمر وزير خبيث شرس ، والفيل حكيم أو طيب سهل الإنخداع .. إلخ . وهذا يلزم المؤلف بالحرص على إختيار الحيوان فى حدود الصفات

المعروفة عنه ، فلا يناقضها ، لن يكون الأسد جباناً ، ولا الثعلب طيباً ، إن من يحاول هذا سيقذف بمعلومات الطفل إلى القوضى ، وسيفسد السبب - أو الميزة - التي أبحاث له استبدال الحيوان بالإنسان في قصته . حين نطبق هذا المبدأ سنجد بعض القصص لم تحرص عليه ، ولم تكن دقيقة في رصد صفات الحيوان وتطوير الحادثة بحيث تؤدي إلى غايتها ، فالبيغاء - في قصة بهذا العنوان - يوصف بأنه لا يجيد غير الصغير ، وأنه إستهجن غناء العصافير وفشل هو في تقديم غناء أفضل . مع أن شهرة البيغاء بالفصاحة ليست موضع إنكار ، وصوته ليس صغيراً بأي حال . وفي " الدرويش والقبرة والصقر " يجمع بين الصقر والقبرة في عش واحد وحياة مشتركة ، وهما لا يجتمعان وليس لاجتماعهما ضرورة فنية ، ويوصف الدرويش بأنه يدعى الزهد ، ويتزيا بزي الناسكين بلا نسك ، وهذه الأوصاف التي تحيط من منزلته وتشكك فيه لا تفيد المعنى ، ولا تزيد فيه ، وكان يمكن أن يكون ناسكاً صالحاً . والرسول عليه السلام قال للعابد إن أخاه العامل أعبد منه ١١ وفي " الأسنان " وقد أحسا بالعطش في قفر ، لمحا الماء من بعيد ، فتصارعا حتى تعبوا ، ثم تصالحا ، وتسابقا إلى الماء فوجداه سراياً ١٢ فما أهمية أنهما تصالحا بعد هذا القتال الضاري ؟ وهل للذكر الصلح أى علاقة بأنهما تعاركا من أجل هدف وهمي ، وأمل كاذب ١٣ ؟

" ج " وفي قصص الأطفال ينهى أن يكون الهدف ، واحداً ، والثمرة محددة ، فإذا ازدوج الهدف ، وأمكن اختلاف الرأي في النتيجة فإن هذا يؤدي إلى اضطراب وغموض لا تطيقه قدرات الأطفال ، ولا يعينهم على تذكر القصة ، أو استخلاص معانيها المزدوجة أو المتعددة . ولا شك في أن ازدواج المعنى يأتي من عدم الدقة في اختيار الحدث وتطويره ، أو تحديد صفات الحيوان الذي يقوم بها . في " الديك والنسر " تصارع الديكة حتى إنتصر أحدهما ، فإرتقى رهوة عالية تيهاً وخيلاً ، وهنا لك رآه نسر فانتقض عليه وحمله بين مخالبه ، هذه حادثة كاملة قد نقلها في إطار أن النصر محمود ، وأن الشجاعة فخر ، ولكن التيه والغرور مذمومان يستحقان العقاب . غير أن المؤلف لم يقف عند هذا المدى ، إنه يتقدم بالحادثة خطوة أخرى ، فالديك المهزوم الذي كان منزوياً ما لبث أن صاح وإحفل واعتبر نفسه زعيماً بين الدجاج ، وقد وجد من يخضع له ويعتبره بطلاً بعد أن اختفى البطل الحقيقي . هنا تتعدد الأسئلة ، ويجد الطفل نفسه في حيرة عن معنى القصة ^(١١) . ومثل هذا الإزدواج في المغزى نجده في " الصياد والعصفور " فقد تجول الصياد في روض زاهر يريد العصافير ، لكنها طارت ولم تمكنه من صيدها ، فتسلل بين العشب

١ - وأصل هذه الحكاية نجده عند إسوب . تحت عنوان : النسر والديكان : " قتال ديكان في مزرعة ، على أيهما السيد ، ولما انتفض القتال توارى المهزوم في ركن مظلم ، وارتقى المنتصر سطح الحظيرة ، وصاح في نشرة ، فلمحه نسر من سماته العالية ، وانتقض عليه وحمله بعيداً . ومن القود خرج الديك الآخر من مكنته ، وحكم الدجاج بلا منازع " .
ويجمع إسوب المغزى في مقولة : " القرد يتقدم المنوط " . والاستطراء في إشباع مؤلف الديك المهزوم بعد عودته هو الذي أدّى إلى الاضطراب.

ومد كفه ببعض الحب ، فسقط عليه عصفور فأمسك به . هنا كان ينبغي التوقف ، لأن الحادثة اكتملت ، فالعصفور يعرف البندقية ، ولكنه لم يعرف مكر الحيلة ، وخشى الصياد ولكنه نسى الخوف حين رأى إغراء الحب . غير أن المؤلف يضيف عصفوراً آخر شاهد الموقف الأخير ، فتملكه الرعب ، وقرر عدم مغادرة عشه حتى لا يقع فى خديعة مثل التى أردت بحياة رفيقه . لكن لزومه العش قضى عليه جوعاً ، وهكذا وصل إلى الهلاك من طريق آخر !!

القيمة الإيجابية فى هذه القصة غير واضحة ، إنها لا تقول إن السعى فى الحياة ليس سبب الموت ، بقدر ما تقول أن الهلاك يلاحق الجميع ، وهو معنى لا يناسب الطفولة . هذا فضلاً عن أنه لا أهمية لذكر أن الصياد عجز عن اصطياد العصافير بالمطاردة فى البداية ، مما ألبأ إلى الحيلة فى النهاية .

**

الفصل الثامن

حكايات أحمد شوقي

يعتبر أمير الشعراء أحمد شوقي المؤسس الحقيقي لفن القصة الشعرية للأطفال في العصر الحديث . وسواء كان شوقي - من الوجهة الزمنية - مسبقاً بإبراهيم العرب أو معاصراً له ، أو سابقاً عليه ببضع سنوات ^١ فهذه مسألة غير محسومة ، إذ نشرت بدايات ما كتب شوقي للأطفال في صفحات جريدة الأهرام عام ١٨٩٢ واستمر ينشر هذه القصص طوال العام التالي ، ثم ضمتها الطبعة الأولى للجزء الأول من ديوانه المسمى " الشوقيات " عام ١٨٩٨ ، وفي حين صدر كتاب آداب العرب عام ١٩١١ ، ولا ندري متى بدأ إبراهيم العرب ينشر قصصه مفرقة قبل نشرها مجموعة في كتاب على نفقة نظارة المعارف ^٢ .

إن أمير الشعراء رائد هذا الفن ومؤسسه في الشعر الحديث ، لأنه استطاع أن يرتقي بالشكل الفني ، وبالأسلوب ، والأهداف ، بدرجة تجاوزت كافة جهود سابقيه ، ولا تزال في موقعها المتميز رغم مضى ما يقارب القرن من الزمان ، لم تتوقف فيه محاولات الشعراء ، ولكن أحداً لم يتجاوزه في تنوع موضوعات قصصه ، واتساق أسلوبه ، وغزارة ما أبدع ، حتى وإن أخذ عليه أحياناً أنه لا يلتزم الأوزان القصيرة التي تناسب الطفل ، أو يضمن بعض قصصه إشارات غير مستحبة ، أو غير مهذبة .

ولد أحمد شوقي عام ١٨٦٨ وتلقى تعليمه في مصر أولاً ، ثم سافر إلى فرنسا لاستكمال دراسته في الحقوق ، والترجمة ، عام ١٨٩١ ، ومن باريس أرسل قصصه الأولى ، وواصل نظم هذا النوع بعد عودته عام ١٨٩٣ ثم توقف عند هذا القدر ، وهو ليس بالقليل . وقد نشر ما نظم في الطبعة الأولى من ديوانه ، كما قدمنا ، وأشار إلى المصدر الفرنسي الذي تأثر به ، في المقدمة التي افتتح بها الديوان ، وحفز الشعراء العرب على نظم قصص الأطفال لأهمية هذا في التربية والتثذيب ، ولكن دعوة أحمد شوقي لم تترك أثراً واضحاً ، فقد كان الشعر الغربي مشغولاً بالقضية السياسية ^٣ الاستعمارية وقضايا المجتمع ^٤ الغلاء والفقر وأهمية التعليم والمرأة وما إلى ذلك من أمور تهم الناس وتؤثر في تقدم المجتمع ^٥ ولم يكن يتضح لهم أن الكتابة للطفل تعتبر في صميم القضية الاجتماعية ، بل هي منها في موقع المركز من الدائرة ، الذي يتفرع عنه كل شيء .

ومن المؤسف أن أمير الشعراء نفسه لم يتابع ما بدأ ، بل لجده يرفع هذا الفن من ديوانه في طبعته الثانية ، ليستبدل به قصائد المديح والمناسبات التي أعطته الشهرة والجاه في ذلك الوقت . وقد أعاد محمد سعيد العريان نشر هذه القصص تحت عنوان " الحكايات " في الجزء الرابع من " الشوقيات " الذي جمعه وطبعه بعد وفاة أمير الشعراء عام ١٩٣٢ ، وعدد هذه الحكايات خمس وخمسون حكاية ، أو قطعة - كما سماها العريان ، مجموع أبياتها سبعمائة وتسعة أبيات ^٦ وهذا يقرب إلينا متوسط طول القطعة ^٧ وذكر أن أكثرها مما سبق نشره في الطبعة الأولى من الديوان ، دون أن يشير إلى تاريخ أو مكان ما

أضيف إلى تلك المنظومات القديمة .

وفى الجزء الرابع نفسه نشر العريان أيضا بعض الأناشيد العامة التى نظمها شوقى لمناسبات مثل نشيد الكشافة ونشيد النيل ، ونشيد الأم وقد وضعها تحت عنوان " ديهوان الأطفال " وفى هذا الجزء المكون من عشر قطع نجد أربع قصص شعرية¹ هى : الهرة والنظافة . الجدة . الوطن - التى سنسجل نصها لنصاعة بيانها وسمو هدفها - ولد الغراب² وفى كتاب " الشوقيات المجهولة " . الذى جمع فيه محمد صبرى³ السريونى⁴ ما أهمل شوقى من شعره أو جهله الجامعون لهذا الشعر . نجد ثلاث حكايات أو قصص : خلق المرأة فى الهند . وأذن الظالم وحارس المنار والدلفين ، وهذه الأخيرة قصة أخلاقية طريفة . تقدم المعلومات والمتعة الفنية ، وإن عانت من شيء من الإستطراد الذى يمكنها أن تستغنى عنه دون أن تصاب بضرر .

هذه إذا مصادر التعرف على قصص شوقى الشعرية ، أو حكاياته ، أما منابعه الفنية ، وكيف إلتفت إلى هذا الموضوع " موضوع قصص الحيوان والطيور " وأسلوب صياغته ، فإنه يكشف عنه فى مقدمته المبكرة بقوله : " وجريت خاطرى فى نظم الحكايات على أسلوب لافونتين الشهير ، وفى هذه المجموعة شيء من ذلك ، فكنت إذا فرغت من وضع أسطورتين أو ثلاث أجتمع بأحداث المصريين ، وأقرأ عليهم شيئا منها ، فيفهمونه لأول وهلة ، ويأنسونه إليه ، ويضحكون من أكثره " .
إن هذه الفقرة تتضمن إشارات مهمة ، وينبئ الوقوف عندها بشيء من التفسير والنقد .

أ - فن التشكيل للحكاية :

يعترف شوقى بأن الشاعر الفرنسى لافونتين هو الذى لفت إنتباهه إلى الموضوع ، ورسم أمامه طريقة صياغته . وقد سبق الأدب الإغريقى إلى هذا الفن بما يعرف به " خرافات ايسوب " والأدب الهندى بكتاب " بانج تانترا " وهو أصل كتاب " كليلة ودمنة " الذى عربه عن اللغة الفهلوية عبد الله بن المقفع فى بداية العصر العباسى ، وقد اعتبر كتاب كليلة ودمنة هو الأصل ، بعد ضياع النسخة الفارسية ، ومن قبلها الأصل الهندى ، وقد تأثر لافونتين بخرافات ايسوب ، كما تأثر بحكايات كليلة ودمنة ، ولكنه ابتدع لنفسه طريقة فى الصياغة ، أو أسلوبا ، إنفرد به ، وهو الذى حاكاه شوقى ، ونظم حكاياته على نسقه . وأهم عناصر هذه الطريقة أن شخصية الحيوان فى القصة ترسم فى حدود أنه حيوان له صفاته ومقوماته الطبيعية اللاصقة بجنسه ونوعه ، وكذلك يبدأ تحريك هذه الشخصية الحيوانية لتحقيق حاجة من حاجاتها الطبيعية التى تسعى إليها بالفرية ، ولكن لأن القصد هو أن يكون الحيوان فى القصة رمزا لبعض البشر ، ولأن مايسند إلى هذا الحيوان من عمل ، وما يتوق إلى تحقيقه من هدف إنما يقصد به مايصنعه هذا الإنسان وما يرمى إليه من عمله ، فإن لافونتين - لكى يحقق هدفه الفنى والفكرى - يختار من الصفات لهذا الحيوان ولخصومه ، والأحداث ، والأماكن .. إلخ . ما يمكن أن ينطبق على هذا

الحيوان ، وما يحيط به فى صورته الحيوانية وما يتصل بها ، وما ينطبق على الإنسان باعتباره المرموز إليه ، وما يحيط به فى سعيه الإنسانى وفكره وأهدافه .. إلخ . فكان الأوصاف التى تختار بعناية خاصة لتتشق طريقاً وسطاً ، يرسل ومضه المزدوج فى اتجاه الرمز " الحيوان أو الطير " والرموز إليه " الانسان " .

ونقدم نموذجاً لهذا حكاية وضع لها شوقى عنواناً متعدد الإيحاءات :

الديك الهندى والدجاج البلدى

- | | |
|--------------------------------|---------------------------|
| ١ - بينا ضعاف من دجاج الريف | تغطى فى بيت لها طريف |
| ٢ - إذ جاء هندي طويل العرف | فقام فى الباب مقام الضيف |
| ٣ - يقول : حيا الله ذى الوجوها | ولا أراها أبداً مكروها |
| ٤ - أتيتكم أنشر فيكم فضلي | يوماً وأقضى بينكم بالعدل |
| ٥ - وكل ما عندكم حرام | عننى إلا الماء والمنام |
| ٦ - فعاد الدجاج داء الطيش | وفتح للديك باب العش |
| ٧ - فجاء فيه جولة المليك | يدعوا لكل فرخة وديك |
| ٨ - وبات تلك الليلة السعيدة | مستمعاً بداره الجديد |
| ٩ - وباتت الدجاج فى أمان | تحلبها الذئب واليهوان |
| ١٠ - حتى إذا تهلل الصباح | واقتربت من نوره الأشباح |
| ١١ - صاح بها صاحبها الفصيح | يقول : دام منزلى المليح |
| ١٢ - فانتبهت من نومها المشثوم | مزعورة من صيحة الغشوم |
| ١٣ - تقول ما تلك الشرط بيننا | غدرتنا والله غدرأ بيننا |
| ١٤ - فضحك الهندي حتى استلقى | وقال ما هذا العمى يا حمقى |
| ١٥ - متى ملكتم ألسن الأرباب | قد كان هذا قبل فتح الباب |

والآن يمكننا التعرف على الطريقة التى ابتدعها لافونتين ، وتابعه فيها أحمد شوقى من خلال هذه القصة . ولكى نسهل عملية تحليل الأسلوب بشتى عناصره ، سنحاول تقريب الفكرة فى القصة ، فنقول إنها عن الإستعمار الذى يخدع الشعوب بإعلان أهداف يخفى عكسها تماماً ، حتى يسمح له بالدخول ، فتكون له السيطرة فى النهاية !!

كيف توصل شوقى إلى التعبير عن هذه الفكرة من خلال حكاية الحيوانية ؟

لقد بدأ بتحديد طرفى الصراع ، إنهما من نوع واحد ، أو فصيلة واحدة ، هى الدجاج . أحدهما غريب " هندي " والآخر صاحب البيت " بلدى " ولكى نشعرنا من البداية بقوة الغريب فقد وصفه بالفحولة ، إنه " ديك " أما الطرف الآخر ، ومع افتراض أن فيه ديوكاً أيضاً ، فإنه يكتفى بالوصف العام إنه " دجاج " ليس بين أفرادهم تمايز ، وغابت عنه القيادات . وهو دجاج " بلدى " بكل ماتوحى به هذه الصفة من السذاجة والضعف وسرعة الانخداع . وهكذا تتحدد صفات طرفى الصراع منذ الخطوة الأولى ، وهى اختيار العنوان ، ثم يبدأ شوقى فى تحديد بيئة الحدث أو الحادثة ، وسيجعله هذا - بالطبع - أقدر على إشباع الصفات التى بدأ بتجسيدها فى العنوان ، فالدجاج البلدى من " الريف " بعيد عن الاحتكاك بالغرباء ، ولا يعرف أساليب الاحتيال . هنا تتأكد صفة السذاجة وانعدام الخبرة ، أما البيت الذى يمتلكه هذا الدجاج الساذج فإنه " طريف " ، أى طيب نادر مستحسن " كما يقول المعجم الوسيط " هنا يتحقق الاتصال بين إغراء المكان بجماله ، وضعف أصحابه بسذاجتهم ، وقد اكتفوا بالتسكع فى جوانبه "تخطر" " تخطر : تتبخطر ، وهى التى حرفتها العامية إلى : تتمخطر " فالدجاج لا يعرف قيمة ما يملك ، ولم يتخذ أى وسائل دفاعية . عندما ظهر الغريب .

ومع أن هذا الغريب من الفصيلة نفسها " من نوع الدجاج " إلا أن صفاته الجسمية والمعنوية تتفوق كثيراً عن صفات أصحاب البيت . فهو " هندي " أجنبي ، طويل العرف ، عملاق ، لكته . على سبيل مخادعة الدجاج وإقناعه بأنه لا يخيف . زيف مظهره النفسى وألان خطابه : فلزم الباب ، وأظهر الضعف والحاجة إلى الحماية " مقام الضيف " وأرسل تحية ودعاء يوجهه الأدنى إلى الأعلى ، ويعلن عن سبب قدومه ، ومدة بقائه ، وأسلوب معاملته : فقد جاء ليفصل فى بعض المشكلات بالعدل " مثلما جاءت إنجلترا إلى مصر لتفصل بين عرابى والتخديوى " لمدة قصيرة جداً " يوماً " ، ولن يأخذ شيئاً من خيرات البيت ، إنما هو الماء والمنام لا أكثر .

هذا موقف فاصل كان يحتاج التروى والمناقشة والحد ، لكن طيش الدجاج غلبه ، ففتح الباب . ولا بد أن تستوقفنا هنا عبارة " عاود " ومعاودة الأمر تعنى تكراره ، فكان هذا الدجاج البلدى قد وقع فى نفس الخطر مرة بعد مرة ، وفتح باب بيته " وبالنسبة إلى البشر : سمح للغزاة بدخول وطنه " مراراً ، فلم يتعظ مما لاقى من قبل .

لقد أصبح الغريب الآن داخل البيت . لهذا تتحول حالته النفسية على الفور ، إنه لم يعد ذلك الطيب المسالم الواقف عند الباب . لقد أصبح يتحرك ويأمر وينهى كمالك البيت ، بل كملك فى البيت . وهكذا اختلفت الصورة النفسية لطرفى الصراع : أصبح الغريب ملكاً ، وتحركت مخاوف الدجاج بعد فوات الفرصة ، فالديك تمتع بالدار الجديدة ، فى حين تتراعى أشباح الخوف فى أحلام النوم عند الدجاج . حتى إذا ظهر الصباح ، كشف عن حقائق جديدة مغايرة تماماً لما كان أمس ^(١) ، وإكتملت المفاجعة . لم

(١) فالصباح هنا حقيقة ، ومجاز ، الحقيقة رقت الصبح ، والمجاز حين انكشفت الحدة وظهرت الأمور واضحة .

يعد الغريب يوارى نية العدوان ، إنه ينسب البيت لنفسه ^١ منزلى ^٢ فلما اعترض الدجاج بالقول ^٣ وليس بالفعل ^٤ وراح يذكر بالمواثيق وما تنص عليه الإتفاقيات والمعاهدات ، ويقوم على توجيه التهم ^٥ الوصف بالغدر ^٦ لم يجد من الهندي غير السخرية ، والوصف بالحماقة وفقدان التمييز ، إنه الآن معتز بقوته ، يفرض الأمر الواقع بالقوة ، لقد مضى عهد الاعتراض على وجوده ، منذ فتح الدجاج الباب ^٧ لابد أن نراقب تماسك الحكاية من خلال تسلسل الحدث وترتيبه منطقياً ، ودقة المقابلة بين صاحب البيت والغريب ، بحيث لا نستطيع اختصار بيت أو تغيير مكانه ، ولا نجد ثغرة فى تصوير طرفى الصراع أو الفجوة بين الأسباب والنتيجة التى انتهى إليها الصراع . إن هذا المستوى الناضج فى نسج الحكاية لم يتوافر فى الآثار القديمة العربية وغير العربية من نوع قصص الحيوان ، بهذا القدر من الدقة . وكما أشرنا من قبل فإن صفات صاحب البيت ، والغريب المغتصب ، وما تداولوا مواقفهما من حالات نفسية ينطبق على طرفى الحادثة من الطير ، كما ينطبق على الرموز لهم من أهل البلاد المستعمرة ، وحيل الاستعمار فى الإستيلاء على تلك البلاد .

٢ - مقياس نزاج الحكاية :

يذكر شاعرنا الكبير أنه كان إذا فرغ من وضع حكايتين أو ثلاث ^١ يقول أسطورتين أو ثلاث وهذا خطأ فى استخدام المصطلح ، فالأسطورة غير الحكاية الخرافية ^٢ اجتمع بأحداث المصريين ، وقرأ عليهم هذه الحكايات ، وتلقى رد الفعل منهم ، فكانوا يفهمون ، ويتجاوبون ، ويضحكون حين يوجد ما يضحك . كان شوقى يبحث عن مقياس يطمئن إليه ، ويكتشف على ضوئه مدى توفيقه فى نظم القصص والحكايات ، فاحتكم إلى الجمهور الطبيعى الذى يتوجه إليه ، يكتب من أجله تلك القصص ، إنهم الأخداث ^٣ أى الفتيات والفتيان تحت سن البلوغ ، أو دون الشباب . وقد كان أمير الشعراء على صواب فى اللجوء إلى قراء هذا النوع من القصص ، ليرصد مدى استجابتهم وتفاعلهم مع ما يكتب . كما كان على صواب فى تحديد صفة هؤلاء الأحداث بأنهم مصريون ، فمع أن قصص شوقى مكتوبة باللغة العربية ، وليس بالعامية ، فإن تفكيره فى أسلوبها ، وبعض كلماتها ، وأمثالها ، وحكمها ، ودروسها الأخلاقية تنبع من أرض مصرية ، ونخاطب الأخلاق والوجدان فى مصر ، أكثر من أى مكان آخر من الأرض العربية . ولعل توجه شوقى إلى الطفل المصرى ، وإيثاره - تحديداً - لتكون هذه القصص قريبة إلى نفسه الذى منح شوقى هذه السلاسة وتلك العذوبة ، وهذا التقارب مع لغة الحياة اليومية ، مما نجده فى قصصه ، ولا نجده مثلاً فى قصص إبراهيم العرب ، وهو معاصر لشوقى ، وكان يتوجه إلى النابتة ، ولكن يبدو أنه كان يفكر فى البعد التراثى العربى ، أكثر مما يفكر فى الواقع العصري المصرى تحديداً .

إن بعض قصص شوقى لا يزيد عن كونه " نكتة " مصرية لا تزال تلقى للإضحاك حتى اليوم ، مثل : " أنت وأنا " و " الإلقرود والفيل " . وتحولت بعض قصصه - أو خلاصتها الحكيمية - إلى أقوال

حكيمه سائرة ، وكأنها أمثال ، مثل : قول القرد للأسد الذى اتخذ الحمار وزيراً :

يا عالى الجاه فينا كن عالى الأنظار
وأى السرم يقيكم من رأيكم فى الحمار

ومثل الحمار الذى جاء يسأل ثعالة [الثعلب] فى أمر لا يختلف عليه ، فقد طرح الحمار الملك أرضاً [نفسه] ويسأل الثعلب : هل فى هذا من عار ؟ " وهل أتيت عظيماً ؟ " فما كان من الثعلب إلا أن جاوبه بما يناسب غباءه : " فقال : لا يا حمار ! "

مع هذا فإننا نعتقد أن بعض الأمور المهمة لم ينتبه إليها شوقى فى البحث عن مقياس النجاح ، ونحن بهذا لا نحكم عليه بالخطأ ، فهو لم يؤلف قصصه لتحقيق أهداف تربوية محددة ، أو لتكون ضمن مقررات مرحلة معينة ، لقد إستهدى الغاية العامة ، واهتم بتجويد الشكل ودقة النسيج ما سمحت له الحكاية بذلك ، دون حرص شديد على تطابق النتائج أو الدرس الأخلاقى مع الأهداف التربوية التى لم يتعرف عليها مؤلف كتب الأطفال إلا فى فترة متأخرة جداً . لم يذكر شوقى ما عمر هؤلاء الأحداث الذين كان يلقى عليهم القصص ، وهل كانوا متفاوتين عمراً ، أو متساوين ؟ وما مقدار ما حصلوا من تعليم فى المدارس العربية ، أو الأجنبية [التى كانت شائعة فى زمانه ، وبخاصة أنه بدأ كتابة قصصه ، إن لم يكن كتبها كلها فى باريس] وكم عدد هؤلاء الأطفال وهل يصلحون أن يكونوا " عينة " تنطوى على خصائص المجتمع فى طبقاته ، وثقافته ، وبيئاته الاجتماعية ، وموروثاته . أم أنهم جميعاً ينتمون - وهذا هو الأغلب - إلى نفس طبقة شوقى ؟ إننا لكى نتعرف على الميول والاتجاهات نحتاج إلى عرض " المادة " المطلوب قياسها على عشرات ، بل مئات ، كى نحصل على مؤشرات حقيقية ، لها صفة العموم . وينبغى أن تخضع الإجابات ، أو الاستجابات للتصنيف والتحليل ، وهو ما لم يكن فى إمكان شوقى . ولا نطالبه به .

ومهما يكن من شيء فإن النقد الفنى للحكاية القصصية عند شوقى يضعها فى مقدمة ما أهدع بالعربية فى هذا الفن ، وقد عرضنا لنموذج واحد ، وسنختار نماذج أخرى . ولكن الهدف التربوى أو الدرس الأخلاقى الذى تحقق فى نسبة كبيرة من هذه القصص ، تخلى عن عدد منها .

هناك قصص فنية ، تحكى حكاية طريفة ، هدفها التسلية والترفية ، بصرف النظر عن " العظة " التى لا نجدها ، وهذا النوع قليل ، مثل ما نجد فى قصة " فأر الغيط وقار البيت " ، فالأخير رفض الأرض الواسعة ، وفرح بما يقتنص من البيت ، ولكنه ما لبث أن تعرض لمطاردة الإنسان ، فى مرة فقد ذيله ، وفى الأخرى فقد رجله ، ثم انتهت جثته إلى الشارع !! وكانت أمه الحزينة تنظر إليه كفتى طموح دفع ثمن تعلقه بالمعالي !! فهى قصة جيدة النسيج ، طريفة ، ولكنها لا تصلح لتجريد قيمة ، أو استخلاص هدف مقبول . ويلحق بهذا النوع قصة " النعجة وأولادها " إنها يمكن أن تكون تحية للأمم ،

أو عن مسئولية الشعب عن راعية ، ¹ وهذا عكس المتعارف من مسئولية الراعى عن الرعية [. ومع هذا تبقى القصة الفنية مطلوبة بدواعى طرافة حكايتها ، وسلاسة إيقاعها ، ونقاء صورها ... إلخ . أما أن يكون مغزى القصة ضد قيم الجماعة ، وأهداف التربية فهذا ما يستحق التنبيه إليه ، حتى لا يقع الشعراء الجدد فى هذه الإنزلاقات السلبية ، فيسيثون من حيث يريدون الإحسان .

فى قصة " السلوقى والجواد " يدور الحوار بين الكلب والحصان ، فيسأل الأول صاحبه عن سر إنقيادهما لصاحبهما ، مع أن موطنهما الأصلي هو الصحراء ، حيث الحرية والطبيعة الجميلة ؟ فيجيبه الحصان بأن خضوعهما للسيد يرجع إلى ما يوفر لهما من طعام :

ما الرجل إلا حيث كان الهوى إن البسطون قادات شداد
أما ترى الطير على ضعفها تطوى إلى الحب منات الهلاد

وإذا فإن الحصان يقدم تعليلاً وحيداً لطاعة سيده وتحمل إيلائه حين يطارد به الصيد ، هذا السبب هو " إستعباد اللقمة " أو " مطالب البطن " ، فضلاً عن أن هذا ليس بصحيح على إطلاقه ، فإنه ليس مما يقدم إلى الأطفال ، ويغرس فى نفوسهم فى تلك المرحلة ، إنه دعوة إلى الذل ، والتنازل عن الحرية والكرامة ، لمجرد إشباع الحاجات المادية . ولو أنه قال إن الحياة عناء ، وإن من لا يعمل فيها لن يستطيع الحصول على قوته ، لمكانت أقرب إلى القبول .

وفى قصة " الغزال والكلب " تضطرب القصة بين معنيين ، أحدهما مقبول ، والآخر متشائم يدعو لهجر المدينة ، واعتزال الناس . فقد كان الغزال يعيش فى بيت عز :

يطعم اللوز والفطير ويسقى عملاً لم يشبه إلا الزلال
ويبدو أن الغزال كان يعانى قلقاً لا نعرف أسبابه ، لأنه سعى إلى الكلب يسأله عن أحوال الورى
وكيف الرجال ؟ فأجاب الأمين :

سألتى عن حقيقة النائن عذراً ليس فيهم حقيقة فتقال
إنما هم حقد وغش وبغض وأذا غيبتة وانتحال
ليت شعرى هل يستريح فؤادى كم أدار بهم وكم أحتال
فرضا البعض فيه للبعض سخط ورضا الكل مطلب لا ينال

ثم يرتب الكلب على هذا الوصف المتشائم للبشر القول بأن الهيد هى أرض العشب والانطلاق ، ويغرى الغزال بالهرب إليها ، لأن إكرام أصحابه له مرتبط بسلامته ، فإذا مرض فإنه سيمزق إرباً إرباً . إن الشخصية القصصية هنا " غزال " ، وهربه إلى الصحراء إنما هو تصحيح لخطأ لأنه يعيش فى غير موطنه ، وهذا المعنى المقبول وضع فى سياق ، ولأسباب غير مقبولة ، وهى وصف الناس بالغش والحقد وأنواع

الفساد ، فإذا اعتبرنا الغزال رمزاً للإنسان ، فكأنما نقرى باعتزال الحياة وهجران المجتمع ورفض المدنية . وهذا كله ضد ما ينبغي أن نوجه الطفل إليه ، ولا يعنى هذا أن نرسم له صورة مثالية للحياة ، فإن صدمته باستحالة الصورة ، أو إنحرافها عن الواقع ستكون له آثار معاكسة ، وإنما تكون الدعوة إلى العمل ، والسعى نحو التغيير إلى الأحسن ، والإصرار عليه . وفى ختام القصة يقدم الكلب إضافة تغير مسارها ، حتى وإن ارتكزت على وصف الإنسان بالسوء ، إذ يقول الكلب :

أنا لسولا العظاسام وهى حسياتي لم تطيب لى مسع ابن آدم حال
هنا يعود شوقى إلى استعباد " البطن " لصاحبه ، واحتمال الذل من أجل الطعام ، والكلب بهذا ناصح كاذب ، لأنه يخون نصيحته !! يحرض الغزال على هجر البشر ، والمدنية ، ويقيم هو كارها لمقامه !!

الطباع والأخلاق والقيم

هذه هى المحاور الثلاثة التى تحركت بينها قصص الأطفال فى شعر شوقى من ناحية المضمون ، فهامستثناء العدد المحدود من القصص ، الذى أشرنا إليه آنفاً ، ورأينا انه لا يتفق وأهداف تربية الطفل ، وعدد قليل آخر ظهرت فيه انعكاسات وملامح التجربة الذاتية للشاعر " مثل قصة نديم الباذنجان " فى الشوقيات " وأذن الظالم " فى الشوقيات المجهولة " سنجد أن مثلث : " الطباع والأخلاق والقيم " يحيط بقصص شوقى ، أو حكاياته ، كما أطلق عليها .

وفيما يخص العنصر الأول " الطباع " سنجد أنه يعنى به جيداً ، وينظم عشرات القصص ليكشف عن رسوخ الطبع وغلبته ، واستحالة أن يتخلى المرء عن طبعه " رامزاً له بالحيوان كما نتوقع " فالثعلب مكر ، والذئب شرس ، والثور قوى يسهل خداعه ، والحمار غبي ، وفى الطيور حمق ، وفى بعضها خيلاء . إن الحيوانات اختيرت وأدت أدوارها فى القصص من منطلق ما هو مستقر عنها فى النفس من طباع ، وقد يحاول بعضها أن يتمرد على طبيعته ويستجيب لشيء من التغيير ولكنه يفشل ، ويغلبه طبعه . وقد يعبر هذا عن شيء من تشاؤم شوقى من أخلاق البشر ، وأن القاعدة هى أن " من شب على شيء شاب عليه " كما أنه قد يعبر عن رؤية أعمق ، وهى أن الوراثة والبيئة يغلبان الإرادة التى تتحرك طلباً للتغيير تحت إلحاح ظرف استثنائى أو ظرف طارىء . فإذا زال الاستثناء وعاد الوضع إلى ما كان عليه فإن الطبع القديم هو الذى يغلب لا محالة . لقد نظم شوقى عدداً من القصص شخصياتها الأساسية حيوانات فى سفيهة نوح " عليه السلام " وهذه الحيوانات فى صحبتها لنبى ، وفى مشاهدتها لهول الطوفان ، وحين فزعها من الموت أعلنت بأنها تتوب عن غرائزها الافتراضية ، وتسالم خصومها وضحاياها القداماء ، ولكنها بمجرد أن

غادرت السفينة ووطئت الأرض ما لبثت أن استردت هذه الغرائز واستجابت لطباعها الراسخة :

الثعلب فى السفينة

- ١ - أبو الحصين جال فى السفينة
- ٢ - يقول إن حاله استحال
- ٣ - لكون ما حل من المصائب
- ٤ - وسفلظ الإيمان للديوك
- ٥ - بأنهم إن نزلوا فى الأرض
- ٦ - قليل ؛ فلما تركوا السفينة
- ٧ - حتى إذا مانصفوا الطريقا
- ٨ - وقال - إذا قالوا عديم الدين
- ٩ - فإنما نحن بنى الدهاء
- ١٠ - ومن تخاف أن يبيع دينه
- فعرف السمين والسمينه
- وإن ما كان قديما زالا
- من غضب الله على الثعالب
- لما عسى يبقى من الشكوك
- يرون منه كل شيء يرضى
- مشى مع السمين والسمينه
- لم يبق منهم حوله رفيقا
- لا عجب إن حنثت يمينى
- نعمل فى الشدة والرخاء
- تكفيك منه صوبه السفينه

إن هذا التظاهر فى تغيير الطباع نجده أيضاً فى قصة " الليث والذئب فى السفينة " وقصة " الثعلب والأرنب فى السفينة " وفيها يكلب الثعلب على نوح فيزعم أنه ذات مرة سكت طواعية فلم يفترس أرنباً كان يلعب تحت بيته ، ومن ثم يطلب غفران الله . ولكن النبی " الذى يعرف الحقائق " يرفض هذا التفسير للحادثة ، فالثعلب لم يأكل ذاك الأرنب حقاً ، ولكن بسبب آخر بينه نوح :

فقال لما انقطع الحديث : قد كان ذاك الزهد يا خبيث
وأنت بين الموت والحياة من تخمة الفتك فى الفلاة

وإذا ، لم يكن طبع الثعلب فى حالة خضوع لإرادة جديدة ترمى إلى استنكار إفتراس الأرنب ، وإنما حدث هذا مرة واحدة حينما كان متخماً بالطعام يوشك على الموت !!

وإذا كانت الديوك اتخذت للإيمان المغلظة التى أطلقتها الثعلب فى السفينة ، ونسيها حين مشى على الأرض ، فإن انشئ الأرنب رفضت أن تأمن لعدوها [التاريخى] فى السفينة ذاتها :

الأرنب وبنت عرس فى السفينة

- ١ - قد حملت إحدى نسا الأرنب
 - ٢ - فقلق الركاب من بكائها
 - ٣ - جاءت عجوز من بنات عرس
 - ٤ - أنا التى أرجى لهذهى الغايه
 - ٥ - فقالت الأرنب : لا ياجارة
 - ٦ - مالى وثوق ببنيات عرسى
- وحل يوم وضعها فى المركب
وبينما الفتاة فى عنائها
تقول أفدى جارتى بنفسى
لأننى كنت قديماً " دايه"
فإن بعد الألفه الزياره
إنى أريد دايه من جنسى

وفى قصة " الليث والذئب فى السفينة " يدوم الذئب على إعلان ولائه للأسد ، فيسرف هذا فى
بذل الوعود بأنه بعد أن يسترد ملكه على الأرض سيمنع الذئب عجولا وشياها ، ويجعله والى ولاية . ثم
يهبط الجميع ، ويعود الأسد إلى مملكته وسلطانه ، فيقبل عليه الذئب مذكراً بالوعد القديم ، لكنه يقابله
بتجاهل كامل ويصفه بالتهور :

قال : هجرات وساء زعمكا فمن تكون يافتى وما اسمكا
أجابته : إن كان ظنى صادقا فإننى والى الولاية سابقا

وحين يتعارض الطبع الموروث مع البيئة المتغيرة فإن أمير الشعراء يجعل الوراثة العنصر الغالب ،
الذى يكتسح تأثير البيئة . وفى قصة " البلايل التى رباها اليوم " يضع قصة يرويها عن سليمان عليه
السلام ، خلاصتها أنه أعطى عدداً من البلايل لليوم ، ليؤديها ويرعاها ، فلما اشتاق لرؤيتها ذهب إليها ،
فاكتشف أن :

أصابها العى لا اقتدار لها بأن تبث نبى الله شكواها

عجب سليمان لما حدث ، لأن البلايل مشهورة بجمال الصوت والفصاحة .^١ يقال عن الفصيح فى
عدد من البلاد العربية إنه بلبل ، وقد قلبت الكلمة فى مصر ، فيقال عنه إنه لبلب [وهنا يظهر الهدهد
لصاحب الحادثة التاريخية والمعجزة القرآنية] فيفسر الأمر لسليمان ، قائلاً :

بلايل الله لم تخرس وما ولدت خرساً ولكن بسوم الشؤم رباها
لقد جعل التربية^٢ [أو البيئة] تتغلب على الطبع الموروث فى البلبل ، وهذا معنى جيد ، ولكنه
لو وضع فى سياق الفضائل ، وليس العيوب ، لكان أجود ، وأدعى إلى التفاؤل ، والسعى نحو التغيير

بالترهية ، أو بتحسين الظروف .

أما العنصر الثانى [الأخلاق] ، فقد قدم شوقى عدداً من صورها وأقنعتها ، تكشف العيوب الاجتماعية ، مثل :

- ١ - مناققة الحاكم بموافقته على كل مايقول :
قصة " نديم الباذلحجان "
- ٢ - الإدعاء والغرور حين لايجد الدعى من يردعه :
قصة " أنت وأنا "
- ٣ - خضوع الإنسان لحاجاته المادية والتضحية بالقيم :
قصة " السلوقى والجواد "
- ٤ - التظاهر بالزهد والورع من أجل الخداع :
قصة " الثعلب والديسك "
قصة " الصياد والعصفور "
- ٥ - الإستئثار بالخير دون الجماعة [الأنانية] :
قصة " العصفور والغدير المهجور "
[وهذه القصة ركبت بطريقة خاطئة لأنها تحض على الأنانية وإخفاء المكاسب]
- ٦ - الغرور والتعاطف الكاذب الذى يؤدى إلى التهلكة :
قصة " ملك الغريبان وندور الخادم "
- ٧ - التضحية بالغير طلباً للنجاة الفردية :
قصة " الأسد والثعلب والعجل "
- ٨ - الحماقة والغفلة التى تؤدى بصاحبها إلى الهلاك :
قصة " اليمامة والصياد "
- ٩ - يرى عيوب الآخرين ولا يرى عيوب نفسه :
قصة " الغصن والختنفساء "
- ١٠ - التسرع وإقتحام الأمور قبل الإعداد لها :
قصة " القبرة وإبنها "
قصة " ولد الغراب "

وهنا نسجل بعض النصوص المختارة ، التى وفق أمير الشعراء فيها غاية التوفيق ، مضمونا وأسلوبها وهدفها ، ويمكن أن تخضع لتحليل تفصيلى [مثل محاولتنا مع الديك الهندى والدجاج البلدى] لنتعرف على مافيه من أحكام فى الشكل ، وسلامة ودقة المعنى والهدف .

١ - الثعلب والديك

- ١ - يبرز الثعلب يوماً
- ٢ - فمشى فى الأرض يهذى
- ٣ - ويقول الحمد لله
- ٤ - يا عباد الله تروا
- ٥ - وإزهدوا فى الطير
- ٦ - واطلبوا الديك يؤذن
- ٧ - فأتى الديك رسول
- ٨ - عرض الأمر عليه
- ٩ - فأجاب الديك علماً
- ١٠ - بلغ الثعلب عنى
- ١١ - عن ذوى التيجان ممن
- ١٢ - إنهم قالوا وخير
- ١٣ - "مخطيء من ظن يوماً
- فى شعار الواعظينا
- ويسببنا كريسنا
- بإله المعالمينا
- فهو كهنا التائبينا
- إن العيش عيش الزاهدينا
- لصلاة الصبح فينا
- من أمام الناس كينا
- وهو يرجو أن يلينا
- يا أضل لله تدينا
- عن جدوى الصالحينا
- دخل البطن اللعينا
- القول قولنا العار فينا
- أن للثعلب ديننا"

٢ - ملك الغريبان وندور الخادم

- ١ - كان للغريبان فى عصر مليك
- ٢ - فيه كرمى وخدر ومهود
- ٣ - جاء يوماً نندور الخادم
- ٤ - قال يا فرج الملوك الصالحين
- ٥ - سوسة كانت فى القصر تدور
- ٦ - فأبعث الغريبان فى إهلاكها
- ٧ - ضحك السلطان من هذا المقال
- ٨ - أنا رب الشوك الضافى الجناح
- ٩ - "أنا لا أنظر فى هذى الأمور"
- ١٠ - ثم لما كان عام بعد عام
- ولده فى النخلة الكبرى أريك
- لصفار الملك أصحاب المهود
- وهو فى الباب الأمين الحازم
- أنت ما زلت تحب الناصحين
- جازت القصر ودبت فى الجذور
- قبل أن نهلك فى أشراكها
- ثم أدنى خادم الخير وقال :
- أنا ذو المنقار غلاب الرياح
- "أنا لا أبصر تحتى يانندور
- قام بين الريح والنخل خصام

- ١١ - وإذا النخلة أقوى جزعها
 ١٢ - فهوت للأرض كالتل الكبير
 ١٣ - فدها السلطان ذا الخطب المهول
 ١٤ - ياندور الخير أسعف بالصباح
 ١٥ - قال : يامولاي لا تسأل ندور
 فبدا للريح سهلا قلعبها
 وهوى الديوان وانقض السرير
 ودعا خادمه الفحالي يقول :
 ما ترى ما فعلت فينا الرياح ؟
 " أنا لا أنظر في هذى الأمور "

٣ - الإمامة والعياد

- ١ - إمامة كانت بأعلى الشجرة
 ٢ - فأقبل الصياد ذات يوم
 ٣ - فلم يجد للطير فيه ظلا
 ٤ - فبرزت من عشها الحقاء
 ٥ - تقول جهلا بالذي سيحدث
 ٦ - فالتفت الصياد صوب الصوت
 ٧ - فسقطت من عرشها المكين
 ٨ - تقول قول عارف معقن:
 أمنة في عشها مستتره
 وحام حول الروع أي حوم
 وهم بالرحيل حين ملأ
 والحسمق داء ماله دواء
 : يا أيها الإنسان هم تبحث ؟
 ونحوه سدد سهم الموت
 ووقعيت في قبضة السكين
 " ملكت نفسي لو ملكت منطقي "

٤ - القبرة وابنها

- ١ - رأيت في بعض الرياض قبرة
 ٢ - وهي تقول يا جسمال العيش
 ٣ - وقف على عود بجانب عود
 ٤ - فانتقلت من فئ إلى فئ
 ٥ - كي يستريح الفرح في الاثناء
 ٦ - لكنه قد خالف الإشارة
 ٧ - وطار في الفضاء حتى ارتفعا
 ٨ - فانتكسرت في الحال ركبته
 ٩ - ولورتأني نال ما تمنى
 ١٠ - لكل شيء في الحياة وقته
 تطير ابنها بأعلى الشجرة
 لا تعتمد على الجناح الهش
 وأعمل كما أفعل في الصغور
 وجمعت لكل نقلة زمن
 فلا يمل ثقل الهواء
 لما أراد يظهر النهار
 فخافنا حفرنا
 ولم ينل من العمل مناد
 وعاش طويلا عمده مهنا
 وغاية المستعجلين فوتها

هذه بعض النماذج المتميزة ، تضيف إليها " أمة الأرانب والفيل " و " القرد في السفينة " وغيرها

من القصص التي هدفت إلى إدانة العيوب الاجتماعية التي تصدر عن تحريف في الأخلاق ، وبينت آثارها ونتيجتها المهلكة ، وقد بلغت الدرس الأخلاقي في إطار قصصى متدرج مقنع ، ولغة ميسورة ، وتحليل دقيق للعيوب في أسبابها ومظاهرها ، فلم تتعسف في فرض العظة ، ولم تصل إلى نتيجة لم تؤسس على أسبابها المقبولة . كما أنها تشكلت في قالب موسيقى خفيف ، ولم تسرف في امتدادها ، كما لم تبلغ من الإيجاز ما يخل بطابعها التصويرى ، وجوها القصصى . لقد جاءت مناسبة حجما ، وإيقاعا ، ولغة ، وتصويرا . ومن المتوقع أن القصة التي تكشف عن الطباع ، وتبحث عن الدوافع التي تنحرف بالأخلاق أن تهتم بالقيم ، بالمثل العليا والأفكار الأساسية المطلقة التي ترفع من قدر الإنسان ، وتجعل منه هذا الكائن المتحضر ، القادر على صناعة التقدم ، وحماية العالم ، وتوجيه تاريخه .

لقد اهتم شوقي بقيم الحياة ، والصدق ، والحرية ، والكرامة ، والإيمان بالقدر ، والشجاعة ، والوطنية ، والأمومة ، والحقيقة ، ومن خلال تمجيد هذه القيم والإغراء بالتزامها آدان الكذب ، والرياء ، والعبودية ، والخوف ، والعناية بالقشور والمظهر الكاذب : ففي قصة " النملة والمقطم " دعوة إلى الإيمان القدرى بأن الأجل مكتوب ، ولا يصح أن يقعد الإنسان العمل الشجاع خوفاً من الموت أو حرصاً على الحياة :

صاح لا تخشى عظيما فالذى فى الغيب أعظم

وفى قصة " أمة الأرناب والفيل " تتمازج قيم الوطنية وحرية الفكر والإيثار ، فقد كانت أمة الأرناب تعيش فى خلاء ، لكن الفيل اتخذ له فى بيوتها طويلاً مما هدد وجودها ومزقها ، فقام فيها أرناب لبیب ونادى إلى مؤتمر ودعا إلى الاتحاد ، فتمخض المؤتمر عن اختيار ثلاثة لوضع خطة . وهنا يتجلى الدرس السياسى الديمقراطى فى أسباب الاختيار :

وانتخبوا من بينهم ثلاثة لا هرما راعسوا ولا حداثه
بل نظروا إلى كمال العقل واعتبروا فى ذاك من الفضل

واجتمعت اللجنة المصغرة ، فاقترح أولها الرحيل عن الوطن المعرض للخطر والبحث عن وطن بديل . واقترح الثانى الاستعانة بخبرة الثعلب "باعتباره داهية " ولو تقاضى ثمن استشارته أرنابين . وقد أعترض المؤتمر العام على الاقتراحين ، فالرحيل أشد ضرراً من البقاء ، ولا يدفع العدو بالعدو . أما الثالث فقد دعا إلى العمل الجماعى ، وحفر حفرة يهوى إليها الفيل فى مروره . وقد تم له ما أراد ، لكن نبيل هذا الأخير يتأكد حين تقبل عليه الأرناب تهديده تاجها ليصبح ملكاً ، فيعتذر عن عدم قبوله ، لأنه يرى أن الأحق به ليس من اخترع الحيلة ، بل من أعطى صاحب الحيلة فرصة العمل ، وهو الذى دعا : " يا معشر الأرناب " ونبه إلى الخطر مبكراً !!

أما قيمة الوطنية التي نجدها في هذه القصة الطويلة نسبياً " ٢٤ بيتاً " فنجدها ماثلة مجسدة في قصة موجزة سهلة الترويد محددة الهدف :

الوطن

- | | |
|--------------------------|---------------------|
| ١ - عصفورتان في الحجا | زحلتا على فنن |
| ٢ - في خامل من الريا | ض ، لاند ولا حسسن |
| ٣ - بيناهما تنتجيان | سحراً على الفصن |
| ٤ - مر على أيكهما | ريح سرى من اليمن |
| ٥ - حيا وقال : درتسا | ن في وعاء مستهين |
| ٦ - لقد رأيت حول صنعا | وفى ظلل عدن |
| ٧ - خمائل كأنها | بتينة من ذى يزن |
| ٨ - الحب فيها سكر | والماشيه دولين |
| ٩ - لم يرها الطير ولم | يسمع بها إلا أفتن |
| ١٠ - هيا اركباني نأتها | في ساعة من الزمن |
| ١١ - قالت له أحدهما | والطير منهن الفطن : |
| ١٢ - ياربح أنت ابن السبي | ل ما عرفت ما السكن |
| ١٣ - هب جنة الخلد اليمن | لاشى . يمدد الوطن ! |

وفي قصة " الظبي والعقد والخنزير " انتصار للحقيقة والجوهر ، وإدانة للخداع والقشور ، وتأکید بأن الزينة لا ترفع خسيساً ، فقد أعجب الظبي بخبيده ، وقنى لو زينه بعقد من اللؤلؤ ، وما لبث أن رأى العقد فى عنق الخنزير !! فكان الظبي ظلياً دون العقد ، وقى الخنزير خنزيراً حتى لو حلى عنقه بالجواهر !! ، ويتردد نفس المعنى - تقريباً - فى قصة " دودة القز ، والدودة الوضاعة " . وإذ يلتقى القرد حتفه بسبب كذبه المتكرر فى قصة " القرد فى السفينة " ، وهذا تأكيد لقيمة الصدق ، فإن الحمامة تلقى مصيراً مؤلماً إذ كذبت على سليمان فى قصة " سليمان عليه السلام والحمامة " . أما قيمة التعاون فتحلى من شأنها قصة " الكلب والحمامة " . وفى " النعجة وأولادها " تتجلى قيمة الأمومة ، والوطن أيضاً ، فالوطن أم وابن فى آن واحد ...

وهناك قصص يمتزج فيها التوجيه الأخلاقى بالقيمة ، مثل قصة " الأفعى النيلية والعقربة الهندية " ، فقد تصارعتا ، وانتصرت الأفعى ، إذ لا ذات العقربة بجحرها ، وهنا تقدمت الأفعى وأحاطت بالجحر مطمئنة إلى انتصارها ونامت ، فما كان من العقرب إلا أن تسللت ولدغت الأفعى فى رأسها

فأودت بها ، ونجد المعنى والمغزى فى البيت قبل الأخير :

من ملك الخصم ونام عنه يصبح يلقي ما لقيت منه
فهنا دعوة إلى الحذر ، وعدم الاطمئنان إلى العدو ، حتى وإن أظهر الإتهزام ، هذا من جانب
الاقصى ، كما تتضمن القصة دعوة إلى عدم الاستسلام للهزيمة ، والإصرار على المقاومة ، وفك الحصار ،
وهذا من جانب العقربة . إذا كان شوقى قد طرح القضية من زاوية أن من " ملك الخصم ونام عنه فإنه
سيفقد كل ما يملك " فإنه قد أثر التوجيه الأخلاقى بإثارة الحذر ، ولم يستثمر قيمة الكفاح وتحرير الوطن
التي تمثلها العقربة . وبصفة عامة فإن حس شوقى قاده إلى الجانب الأكثر قبولاً ، لأن الصراع بين أقصى
وعقرب أمر غير مستحب ، وهما حشرتان بغيضتان ، ولن يكون القارىء ، والطفل بصفة خاصة ، فى
جانب إحداهما يتمنى لها النصر ، ويرى نفسه فى إهابها أو يؤدى دورها .

ومثل هذا التداخل نجده فى قصة : " الكلب والقط والفأر " وفيها كان الكلب يحاصر قطاً على
جدار قرأه فأر ، رأى أن يتقرب إلى القط ^١ عدوه التقليدى لعله يحظى بالأمان لنفسه ولقومه ، فألقى
بالتراب فى عيني الكلب ، ونجا القط ، الذى فرح بهذه النجاة ورأى أن يحتفل بها ، فيقيم وليمة ، وفى
هذه الأثناء جاء الفأر يذكره بما كان من إخلاصه ، لكن هذا لم ينفعه ، فقد نهض القط :

وانقض فى الحال على الضعيف بأكله بالملح والرغيف
فقلت فى المقام قولاً شاعراً " من حفظ الأعداء يوماً ضاعاً "

التوجيه الأخلاقى هنا الأتسدى خدمة لعدو ، وأن الظن يتنازله عن عداوته خداع ، وربما كانت
القاعدة أن الفأر كان يساعد الكلب فى القضاء على القط : استعن بعدوك على أعدى عداك ، ولكنه
خالف القاعدة فضاع . عدل موقفه بناء على الظن ، وتوهم إمكان أن يتحول العدو إلى صديق ، وقد
أهمل حقيقة مقررّة ، " والحقيقة " قيمة ينهض الحرس عليها ، وبها يستقيم الفكر وتستقر الحقوق
وتتحدد المواقع ، ومخالفتها تؤدى إلى الفوضى والهلاك .

فى الشكل الفنى

١ - استخدم شوقى أكثر من طريقة فى تقديم حكاياته ، فلجأ إلى صيغ تدل على وجوده طرفاً
فى قص الحكاية ، دون أن يكون له كإنسان دور فى موضوع القصة ، بمعنى . أنه مجرد شخص يحكيها ،
وليس طرفاً فى الصراع ، كأن يقول مثلاً : رأيت أقصى - أنهت أن سليمان - لست بناس ليلة - أسمع
نفائس ما يأتيك من حكى - سمعت أن طاوساً - رأيت فى بعض الرياض قبرة .

هذه " المداخل " ينسبها لنفسه كراوية للقصة ، دون أن يتعدى وجوده هذا الموقع ، ولعله بهذه الطريقة يجارى طريقة تقديم " الحدوتة " الشعبية ، التى يرويها شخص دون أن يشارك فى أحداثها .
وفى قصص أخرى - هى الأكثر عدداً - قدمها شوقى بضمير الغائب ، عن شخصيات يصفها ويقدمها دون أن يسفر عن نفسه .

٢ - ويختار شوقى بداية لقصته لحظة ينمو فيها الحدث ، ويتدرج من خلال الصراع بين طرفين ، حتى ينتهي إلى غايته ، ثم يستخلص العبرة أو الدرس الأخلاقى فى البيت الأخير ، أو فى بيتين مثلاً ، ولكنه فى حالات قليلة جعل من العبرة مقدمة للقصة ، وذلك فى " النملة الزاهدة " التى تبدأ بتقرير مبدأ إنسانى ، ثم تطبق هذا المبدأ على حكاية النملة :

سعى الفتى فى عيشه عباده	وقائده يهديه للسماده
لأن بالسمى يقوم الكون	والله للساعين نعم العون
فإن تشافه حكاية	تعد فى هذا المقام غايه
كانت بأرض غلة تنباله	لم تسلم يوماً لذة البطاله

ويلجأ إلى الطريقة ذاتها فى " الأسد والضفدع " .

٣ - وشخصيات قصص شوقى - فى مجموعها - من الحيوان والطير والحشرات ، وقد ظهر " الإنسان " فى عدد قليل منها ، وباستثناء قصتين نسبتا إلى شخصيات بشرية دون مشاركة من الحيوان [هما : أنت وأنا ، ونديم الباذنجان] نجد أن الدور الأساسى فى القصص المشتركة للحيوان ، حتى فى تلك القصص التى اتخذت من سفينة نوح بيئة لها ، أو الأخرى التى تحدث فيها الطير إلى سليمان ، سنجد أن دورهما لم يتجاوز الحكم على الفعل وليس المشاركة فيه ، والقصة المشتركة الوحيدة ، التى ظهر فيها أثر الإنسان وتحريكه للحدث فى قصة " الصياد والعصفورة " . أما قصة " ضيافة قطه " [وفى الديوان إشارة إلى أنها نشرت عام ١٩٢٩] فإنها صورة وصفية عن تجربة مباشرة ، ولا تملك مقومات القصة .

٤ - ويجدل شوقى أكثر قصصه على شكل صراع ، فهناك شخص ضد آخر ، أو من يحتال ، ومن يقاوم الإحتيال ، وقد يكون الصراع ثنائياً : الصياد والعصفور - الثعلب والديك - الأفعى والعقرب - القرد والفيل - الشاه والغراب - القبرة وإبنها - اليمامة والصياد - الكلب والبيغاء .. إلخ . وقد يكون الصراع ثلاثياً مثل : الأسد والثعلب والعجل - الكلب والقط والغار - الثعلب والأرنب والديك .
وقد لجأ إلى صراع رباعى فى قصة واحدة هى : الغزال والخروف والتيس والذئب . ومن المعروف أن الصراع يقوى العنصر الدرامى فى القصة ، ويحدد المعنى الذى يمثله كل طرف ، ويؤدى إلى نهاية محددة

. وهذه الجوانب تجعل إدراك الأطفال للقصص [وحفظها أيضاً] أمراً يسيراً . ومع هذا فإن أمير الشعراء نسج عدداً من القصص على غير منوال الصراع ، واستعان - كبديل للصراع - بطرح الأسئلة وانتظار الجواب ، كما نجد في " السلوقي والجواد " ، فليس بينهما صراع ، وإنما كان السلوقي يسأل ، والجواد يجيب ، وكذلك في قصة " الغزال والكلب " .

وقد تكون القصة صورة وصفية ، تستمد تشويقها من دقة تفاصيل الصورة وطرافة الأفكار ، وعنصر الحوار ، كما في " العصفور والغدير المهجور " و " فأر الغيط وفأر البيت " و " الظبي والعقد والخنزير " و " ولي عهد الأسد وخطبة الحمار " وغيرها .

٥ - وفي إطار قصص الأطفال الشعرية قدم شوقي عدداً من القصص [تسع قصص] عن الحيوانات في سفينة نوح ، وقد استقلت كل قصة بحادثة ومغزى ، ولكن وحدة المكان [السفينة] قد أرهقت بأنه من الممكن أن تمزج هذه القصص في بناء فني واحد ، بإضافة قليل من الجمل الحوارية ، ليتكون منها هيكل مسرحية طريفة ، وقد قام بعض المتأدبين بهذه المحاولة أخيراً : ولكنها لا تزال قابلة لإجتهادات أخرى ، تتجاوز تلك المجموعة المختصة بسفينة نوح ، إلى قصص الحيوان عند شوقي ، التي يمكن أن ينتقى من بينها القصص المتعكسة في الهدف ، أو المتفقة في الغاية ، وبشيء من إعادة التكوين يمكن أن تصنع عرضاً مسرحياً طريفاً ، فتلتقى قصص الأطفال ، ومسرح الأطفال ، في إطار الشعر ، لقاء جميلاً ، مثمراً ، يفيد من إمكانات تطوير الشكل الفني للقصة - القصيدة ، إلى القصة المسرحية .

وأخيراً ...

فإننا لسنا بحاجة إلى استعادة قصائد شوقي القصصية ، التي سجلناها ، لنرصد من خلالها ما تجسد فيها من عبوية الإيقاع وجمال اللغة ، ودقة التصوير ، وتنوع عناصر التشويق .

الفصل التاسع

كامل كيلانى

من بين جيل الرواد لفن قصص الأطفال يبدو اسم كامل كيلاتى الأكثر وضوحا والأقدر على الاستمرار ، بين كتاب هذا الجيل أيضا . وإذا كان أمير الشعراء أحمد شوقى استطاع أن يستمر دون غيره من رواد القصة المنظومة (مثل جلال ، والعرب ، والهرامى) فبفضل خفة أوزانه السهلة الواضحة الإيقاع ، وكلماته البينة الدقيقة الدلالة ، وطرافة الحكاية ، وصواب الدرس المستخلص منها . أما بالنسبة لقصص كامل كيلاتى ، فإن استمرارها سيعتمد على أسباب أخرى ، فإنه إذ يأخذ مكان الرائد المؤسس لفن قصص الأطفال النثرية ، فقد أخلص قلمه وفكره لهذا العمل ، حتى بلغت قصصه المنشورة مائتين وخمسين قصة ، ما بين مؤلفة ومترجمة ، ومقتبسة ، ومختصرة ، وقد وضع مراحل أعمار الطقولة جميعا نصب عينيه ، وكتب لكل مرحلة ما يناسبها لغة وأهدافا ، كما أنه نوع فى مصادر قصصه ، فوسع من آفاق الرؤية ، وجدّد فى نوافذ المعرفة ، وأضاف إلى التجارب العربية الماثورة تجارب الشعوب والحضارات الأخرى ، بما أغنى هذا الفن ، وأكسبه إحساسا بالأهمية ، ولفت الأنظار إلى ضرورة العناية به ، وليس من شك فى أن دأب كامل كيلاتى على الكتابه ، وترسيخ طريقته فيها ، وإصراره على مخاطبة الطفل العربى ، وارتقائه باللغة واللوق والهدف . كان وراء تغيير نظرة المجتمع بصفة عامة ، والمهتمين بالتعليم والتربية خاصة بقصص الأطفال ، ومن ثم فإنه يكون صاحب الفضل فى ظهور هذا الجيل الخالى من كتابها المنتشر على مساحة الوطن العربى ، (ولعل هذا يذكرنا بفضل نجيب محفوظ على فن الرواية العربية ، واتجاه إبداعات الكتاب إليها) .

وقبل أن نتعرف على مصادر تجاربه ، وخصائص فنه ، وما يوجه إليه من انتقاد . تعرض لجانب من حياته الخاصة ، وظروف نشأته ، فقد يُساعد على إضاءة جانب من موهبته ، ويُفسر إصراره على العناية بالطفل العربى ، وإيثاره بالكتابة له .

يرجع كامل كيلاتى فى نسبه إلى الشيخ عبد القادر الجيلاتى ، المتصوف المعروف وقد ولد بحى القلعة بالقاهرة عام ١٨٩٧ ، وكان والده مهندسا ورياضيا يملك مكتبة متنوعة المعارف ، تفتحت عيناه على ما فيها من ذخائر الدين والأدب والتاريخ^(١) .

١ - تعتمد فى هذه المعلومات على أطروحة ماجستير (محلوقة) أعدها عبد الرحيم محمد عبد الرحيم (١٩٧٩) بكلية اللغة العربية بأسبوط (جامعة الأزهر) وهى بعنوان : كامل كيلاتى : حياته وأدبه .

ويمكن اعتبار هذه النشأة فى بيئة مثقفة ، وبين أصناف العلوم ، العامل الأول ، الموجّه ، والمغذى لموهبته ، كما يمكن اعتبار حى القلعة مؤثراً آخر ، فهذا الحى العريق وما حوله من شواهد التاريخ وفنونه قدّم للأدب والفن فى مصر عدداً من أصحاب التميز والابتكار ، فهذا المناخ الخاص كما يعمق حسّ الأصالة والانتماء ، يحرك فى الوجدان حاسة الجمال ، والرغبة فى الاكتشاف .

ويكتمل معنى البيئة الخاصة المثقفة والبيئة العامة الموجهة ، حين نعرف أن والدته كامل كيلانى كانت تنظم الزجل ، وكان خاله إسماعيل - وهو شيخ ضرير يعيش فى كنفهم - يحفظ القرآن الكريم ، والكثير من الشعر والقصص والأخبار ، كما كانت تعيش فى رعايتهم أيضاً سيدة يونانية وابنتاها ، وكن على ثقافة عالية ، وقد تولت هذه الأسرة اليونانية الصغيرة مهمة تربية الطفل " كامل " والعناية به .

يضاف إلى هذا كله ما نعرف من طبائع الحياة فى الأحياء الشعبية ، من سهر حول شاعر الرماية وما يروى من ملاحم بطولية ، وقصص فكاهية ، وما ينتشر بين نساء هذه الأحياء خاصة من حكايات عن العناريت والسحر وغرائب الأحوال . لقد نشأ كامل كيلانى فى هذه البيئة المشبعة بالدوافع الموجهة إلى الاهتمام بالغرائب ، والمعجزات ، واكتشاف العوالم الخرافية ، وحتى بعد أن كبر نسبياً . وتغيرت من حوله الأحوال ، فعادت الأسرة اليونانية إلى وطنها ، وانفتحت الأحياء القديمة - ولو بدرجة ما - على الحياة الحديثة ، فإن كامل كيلانى ظل متيحاً بهذه الأول ، حرصاً على إستدامة علاقته بتاريخ وطنه ، ومصادر إلهامه الأولى .

ويذكر عبد الرحيم محمد فى أطروحته المشار إليها أن كامل كيلانى لم يكن تلميذاً نابغة ، بل كان دون المستوى المتوسط ، ربما لأنه كثير الشرود ، يجد مشقة فى التركيز ، وسجد فى حياته ونشاطه ما يدل على هذا ، ولكننا سنجد أيضاً ما يؤكد أنه جم النشاط حديد الإرادة ، إذا رام هدفاً أصر عليه حتى يبلغه ، وقد سماه الشاعر أحمد شوقى " عقرب الثوانى " ، ولم تكن نزعتة العلاية المتشائمة ، ولا أسلوبه الجزل المصنوع - على طريقة أبى العلاء أيضاً - حائلين دون إقباله على التأليف للطفل ، الذى يتطلب عكس ذلك تماماً ، أى يحتاج ، بل يدل على تفاؤل بالحياة ، وإيمان بإمكانية التطوير والتغيير إلى الأحسن ، ويتطلب لغة سهلة ، وخيالاً طليقاً ، وبساطة فى التصوير والتعبير عن الفكرة مهما كانت عميقة . لقد عمل كامل كيلانى مدرساً للترجمة فى المدرسة التحضيرية ، ثم نقل إلى مدرسة الأقباط الثانوية بدمهور ، ولعل ابتعاده عن القاهرة أغراه بالاستقالة ، ثم عاد إلى العمل بوزارة الأوقاف . وفى هذه المراحل التى أمدها بخبرة تربية لا يمكنه تحصيلها عن غير طريق التدريس ، مارس أعمالاً ، وحصل علوماً أخرى ، فالتحق بالجامعة الأهلية ، والتحق أيضاً بمدرسة دانتي البيجورى لدراسة الأدب الإيطالى . وكان رئيساً لنادى التمثيل المسرحى ، ومديراً لصحيفة الرجاء ، كما شارك فى تأسيس جماعة أبوللو الأدبية تحت قيادة الشاعر الدكتور أحمد زكى أبو شادى ، وريادة أحمد شوقى . ويمكن أن يضاف إلى كل هذه العوامل المؤثرة ، والخبرات المتنوعة أن كامل كيلانى عاش العصر الذهبى للندوات الثقافية فى

القاهرة ، كما عاش الثورات السياسية (وقد شارك فى ثورة ١٩١٩) والثورات الفكرية ، وشهد الصراع بين الثقافة الغربية الوافدة المبهرة بالدعوة إلى التجديد ، والثقافة التراثية (العربية الإسلامية) المحتمية بالدعوة إلى التأسيس . ومع كراهة كامل كيلاتى للصراعات والخلافات ، فإن آثار هذا الصراع قد انعكست على نشاطه الأدبى ، فيما يتعلق بقصص الأطفال بصفة خاصة .

مصادر قصصه

لقد عرفنا من قبل شيئا عن تنوع ثقافة كامل كيلاتى ، وهذا التنوع سينعكس على قصصه بالطبع ، التى تعددت مصادرهما الثقافية ، على أن هذا التعدد فى المصادر كان لابد أن يكون ، مادام الكاتب يخاطب شرائح مختلفة فى العمر من الأطفال ، فإن ما يناسب مرحلة لا يناسب مرحلة أخرى ، أو يأخذ نفس الدرجة من الأهمية والشغف ، وهكذا لابد أن تعدد المصادر ، لتناسب تنوع واختلاف الاهتمام ، مع تطور مراحل العمر ، التى تتطلب شكلا فنيا أكثر تعقيدا ، وموضوعات أقرب إلى الواقع الاجتماعى ، أو المعرفة العلمية . هناك محاولات مبكرة جدا ، فى التأليف ، ترجع إلى طفولة كامل كيلاتى ، أو صباه ، ولكنها مجرد ارهاصات أو مؤشرات على تطلعه ومحاولته . ويمكن أن نقول إن أول محاولة جادة كانت مترجمة ، وذلك حين ترجم قصة " آلام الفقير " لرياض الأطفال ، من الإنجليزية ، ونشرها فى مجلة " الرجاء " التى كان يديرها عام ١٩٢٢ ، ومع هذا ظلت " حالة مفردة " .

ولم يبدأ فى التأليف الجاد إلا فى عام ١٩٢٨ (أى أنه كان حول الثلاثين من عمره) حين أخرج أول قصة للأطفال باسم " السندباد البحرى " ، ثم اتبعها بقصص أخرى استمدتها من نفس المصدر ، وهو قصص " ألف ليلة وليلة " ، مثل قصة " علاء الدين " ثم " تاجر بغداد " .

لقد توقفت جهود كامل كيلاتى بوفاته عام ١٩٥٩ وقد تجاوز الستين بعامين ، فتوقف سيل القصص والأناشيد ، واستقرت صورة نتاجه المتنوع الضخم ، عند اللوحة التى نجدها مطبوعة على الغلاف الأخير لأى كتاب يحمل اسمه ، تحت عنوان ثابت هو " مكتبة الأطفال بقلم كامل كيلاتى " ، وهى - من ثم - تشكل تحت تسعة عناوين رئيسية ، هى قنوات التأليف : التى تكشف عن المصادر التى استمدتها : أو أهم هذه المصادر ، كما سنرى ، وأما هذه العناوين التسعة فهى :

- ١ - قصص فكاكية .
- ٢ - قصص من ألف ليلة .
- ٣ - قصص هندية .
- ٤ - قصص شكسبير .
- ٥ - أساطير العالم .
- ٦ - قصص علمية .
- ٧ - أشهر القصص .
- ٨ - قصص عربية .
- ٩ - قصص تمثيلية .

ونحن نقبل هذا التقسيم كمؤشر عام على اتجاهات نشاطه ، والكشف عن مصادره ، ولكن ، لنا عليه أربع ملاحظات :

الأولى : أن هناك قصصا متعددة المصادر ، لم تشر إليها اللوحة ، التى يبدو أنها تقتصر على مانشرته " دار المعارف " بصفة خاصة ، لأننا نجد له سلاسل أخرى نشرتها " دار مكتبة الأطفال " بالقاهرة ، مثل " جحا قال .. يا أطفال " ، و " عجائب القصص " و " قصص رياض الأطفال " .

وهذا يعنى أن حكايات جحا ونوادره كانت من بين مصادره ، وأن صلتته بالقصص فى الآداب الأخرى تتجاوز ما نجد فى اللوحة المشار إليها . وكيلاى نفسه يقرر فى حوار معه أن صحبته طويلة مع شكبير ، وموليير ، ودانتى ، وفولتير ، وهوجو ، وموسيبه ، وكولردج ، وبايرون ، وشيلى ، وديكنز ، وغيرهم (المخطوطة ص ١٨٣) فإذا ستكون هناك قصص غير محددة المصدر ، يمكن أن تكون مزيجا من تأثيرات مختلفة .

الثانية : أن مصادره العربية متنوعة أيضا ، بما يتجاوز المنصوص عليه على أغلفة قصصه ، وقد اهتم كامل كيلاى بديوان ابن زيدون ، وحققه وشرحه ، و بشعر أبى العلاء المعرى ، ومن طريف ما يذكر فى هذا المقام ما ذكره كيلاى فى مقدمته لرحلات جلغر ، عن سبق أبى العلاء لسويفت مؤلفها ، فى قرابة التصوير وعمق المغزى ، حيث قال أبو العلاء :

زعموا رجالا كالنخيل جسمومهم	ومعاشرا قاماتهم أشبار
إن يصغروا أو يعظموا فبقدره	ولربنا الإعظام والإكبار
يُستصغر الحى الحقيق وتحتته	أم توهم أنه جبّار ^(١)

وإذا كنا نعرف أن اهتمام كامل كيلاى بأبى العلاء وشعره يسبق ترجمته لرحلة جلغر ، فليس مستبعدا أن تكون هذه الأبيات هى التى وجهت اهتمامه إلى القصة الشهيرة ، وما يماثلها من القصص العالمية .

الثالثة : أن هناك قصصا - لم تشر إليها اللوحة - مستمدة من القرآن الكريم ، أو هى بإيحاء من بعض قصصه على وجه التحديد ، ويشير عبد الرحيم محمد فى أطروحته (المخطوطة ص ٧٦) إلى قصة " الأمير الحادى والخمسون " المستوحاة من قصة " يوسف عليه السلام " وقصة " قابيل وهابيل " المستمدة من مصدرها القرآنى ، وكذلك " عجائب الدنيا الثلاث " وهى مستوحاة من قصة " موسى عليه السلام " . وهذا يعنى أن القرآن الكريم كان مصدرا من مصادر قصص الكيلاى .

الرابعة : أن هذا التقسيم لا ينهض على منهج علمى ، أو علاقة منطقية ، ففيه تداخل ، أو

١ - هنا اتفاق فى الفكرة ، وتقارب فى المغزى ، ولكن قصة سويفت تتجاوز هذا التشابه " الفكرى " أو حتى الاستيحاء ، إلى فنون من التعبير والمفاجأة والعمل ، تتجاوز قدرة الأبيات الثلاثة .

خلط بين المصادر ، والأسلوب ، أو الهدف ، والمستوى . ونمثل لهذا التداخل بما حصرتة اللوحة " القائمة " تحت عنوان " قصص من ألف ليلة " ، وهى عشر قصص ، ليس من بينها قصة " أبو الحسن " التى وضعها تحت عنوان " قصص فكاهية " ، وهى قصة يمكن أن تكون فكاهية ، أو من حقه أن يراها كذلك ، ولكنها - من حيث مصدرها - مستمدة من ألف ليلة أصلا ، فهى بذاتها قصة " النائم اليقظان " (وقد مسرحها مارون النقاش تحت عنوان : " أبو الحسن المغفل " ، وعاد إليها سعد الله ونوس وأعطاه مغزى عصريا سياسيا ، تحت عنوان " الملك هو الملك " ، وكتبها أيضا الدكتور حسن يعقوب العلى مسرحية أيضا بعنوان " الثالث ") فهى أشهر من أن يختفى مصدرها ، وكان ينبغى الإشارة إليه (١) .

غير أننا - فى النهاية نقول إنه مع تعدد المصادر استطاع أن يؤصل لنفسه طريقة ، ويحدد لقصصه أهدافا ، هى التى ينبغى أن نهتم بها ، وتتعرف على نماذج تؤكدنا .

خصائص فنه القصصى

من التجاوز أن نحاول استخلاص مبادئ ، أو خصائص فنية مؤكدة وقاطعة لهذا الكاتب الجم النشاط ، الذى تفوق نتاجه القصصى فى كميته وتنوع موضوعاته على جميع سابقيه فى الكتابة للطفل ، وربما لاحقيه أيضا . وربما كان الأصوب - من الوجهة العلمية التحليلية - أن نناقش بعض الأعمال المحددة ، لنكتشف من خلالها كيف تعمل موهبته فى تشكيل المادة الأساسية لتأخذ طريقة القصص ، أو شكل الحكاية . مع هذا يمكن أن نرصد بعض الجوانب المشتركة أو السائدة

١ - اللغة :

إن كامل كيلاى لم يضع على أغلفه قصصه أو فى مقدماتها ما يحدد مرحلة العمر التى يكتب لها ، ماعدا المجموعة التى وضعها تحت عنوان " قصص رياض الأطفال " (وسيكون لنا رأى فيها) أما كتاباته الأخرى فقد تركت دون توجيه ، أو هى تركت ليحددها القارئ بالظن من حجمها أو عنوانها أو موضوعها ، وهو فى رأينا لا يكتفى . وليس النص على المرحلة العمرية لمصلحة المتلقى (الطفل) فقط ، أو معلم الأطفال فحسب ، إنه مطلوب للمؤلف أصلا ، ولا نشك فى أن هذه المسألة كانت غير محسومة عند كامل كيلاى ، لم يشعر بأهميتها ، وأول دليل عليها نجده فى لغة القصص عنده ، إنها تضع الهدف التلقينى - وليس الهدف التعليمى - فى اعتبارها ، فاللغة عنده ، وبشكل مستمر ، أعلى من مستوى الحكاية ، التى تكون بسيطة جدا ، ومن ثم أعلى من قدرة القارئ الطفل (المتوقع) على التحصيل .

١ - وتشير الأطروحة إلى أن كامل كيلاى لم يقتصر فى استيحاء ألف ليلة على نسخها العربية ، بل استمد قصصا لا توجد إلا فى

ترجماتها الأوربية ، ولم ذكر هنا قصص علاء الدين ، وعلى بابا ، وبابا عبد الله والدرويش ، وتاجر بغداد

وهذا يعنى أن كامل كيلاتى لم يختلف فى شيء عن أدباء جيله الذين كتبوا للكبار ، فى أنهم يربطون بين أدبية الأسلوب ، واحتشاده بالمفردات غير الشائعة (أو الكلمات الصعبة) والحرص على اصطناع إيقاع لا يتطلبه المعنى ، يحصلون عليه بالترادف ، أو السجع مثلا . ونقدم على هذه الخاصة دليلين تطبيقيين : الأول من قصة " الأمير مشمش " - التي وصفت بأنها من " قصص رياض الأطفال " ، فهي - من ناحية اللغة - لم تلتزم بالمعجم الممكن لطفل الرياض ، ولا بعلاقات الجمل التي يمكن إدراكها . تبدأ القصة هكذا : " عاش فى قديم الزمان أخوان غنيان . الأخوان ، مع أنهما غنيان ، بخيلان اسم الأول : هامز ، واسم الآخر : لامز ، كان كل منهما يحب المال ويجمعه " . نلاحظ ثقل موقع الجملة الاعتراضية التي فصلت بين المبتدأ والخبر بعبارة طويلة ، وصعوبة صنيعة التثنية فى " كل منهما " . كما سنجد فى القصة عبارات مثل قول عابر السبيل : " أطلب منك النجدة ، لا يهمل على " ، واستخدام كلمات مثل الشواء " و " عطية سخية " ، " الابريق عليه صورة إنسان يكاد ينطق منه اللسان " و " البوتقة " . أما فى قصة " أبو صير وأبو قير " التي لم يحدد مستوى المخاطب بها ، فإنه يفسر كلمتين فقط بعبارتين يضعهما بين قوسين : إذا ارتاب (أى شك) ويضعه فى غرارة (أى زكينة) فى حين أننا نجد كلمات وعبارات أخرى - من نفس المستوى ودرجة القموض لم يشرحها بطريقة السابقة ، أو بطريقة أخرى بديلة ، وهى كثيرة كثيرة ملفنة ، مثل : " لا يظفر " ، " لا يجد قوته إلا بشق النفس " ، " كسدت صناعته " ، " المماثلة " ، " لست أرى بدا من مكاشفتك بالحقيقة " ، " ريان السفينة " ، " كان أبو صير لا يتوانى عن العمل " ، " لا يرضن على صاحبه " ، " راجت صناعته " ، " مازال صاحب الفندق يؤانى أبا صير ويعنى بأمره " ، " أساء " ، فهذه عبارات ليست أقل احتياجا للبيان من الكلمتين اللتين فسرهما ، مع هذا لم يبادر إلى ذلك ، مما يشير إلى عدم ثبات المستوى اللغوى ، أو تفاوت هذا المستوى حسب ظروف اللحظة . و يكرر الأمر فى قصص أخرى .

الدليل الآخر ، الذى يبلغ حد الافتعال ، هو ما نجده فى نهاية بعض القصص ، من حشد لأسماء وكنى وألقاب ، لم تعد مستخدمة ، أو هى لاتناسب مستوى قارئ هذه القصص ، ونقدم مثلا من ختام " زهرة البرسيم " التي وضعها تحت عنوان " قصص علمية : فإنه يلحق بها " قائمة " عن " أعلام الحيوان " - أو كما يصفه : معجم لطائفة من أسماء الحيوان وكناه وألقابه " ليرجع إليها المدرس عند الحاجة " . وحتى هذا التوجه إلى المدرس بتلك الأسماء والكنى والألقاب لا يبرر إيرادها ، بل قد يؤدى بالمدرس ، أو يخرجه بالانحراف بتلك القصص العلمية عن غايتها ، فيتحول تدريسها إلى تسابق لقهر الذاكرة ، وحفظ هذه الكلمات المهجورة فى غير طائل ، وماذا يفيد المدرس ، أو الطفل من معرفة أن ابن عرس تسمى السرعوب ، وأن الأرنب يسمى أبانيهان ؟ وما جدوى أن العرب كانت تسمى البرغوث أباطاهر ، والبطة أم حفصة ؟ وأن الذئب أبو جعدة ، وعسوس ، وأنشاه جهيز ؟ هذا ضياع للجهد ، وإغراء بالتحريف ، وإفساد للذوق أيضا ، ولهذا نرى تنقية قصص كيلاتى من مثل هذه الملحقات المفسدة ، إذ لا نملك المطالبة

بإعادة صياغة هذه القصص ذاتها^(١).

٢ - الحكمة

أ : يهتم كامل كيلاني بتأليف الحكاية ، وترتيب مراحلها ، حسب التتابع الزمني ، سواء كان هو مبتدع الحكاية ، أو اقتبسها من مصدر تراثي مثل " كليلة ودمنة " ، و " ألف ليلة وليلة " وغيرهما . وهذا التتابع الزمني يأخذ شكل الفصول ، أو الفقرات ، المتساوية المساحة تقريبا ، يتصدر كل فقرة عنوان فرعي ، قد يحمل اسم شخصية ، أو يشير إلى حادثة ، أو يصف موقفا ، أو حالة . أما القصص القصيرة جدا ، مثل " الأمير مشمش " ، فإنها تسرد دون عناوين فرعية .. وكثيرا ما تكون هذه العناوين الفرعية محددة لعناصر الحكاية من تعريف بالشخصيات ، ورصد لأثار تلك الحوادث ، ليكون الختام . فمثلا تتحرك قصة " أبو الحسن " عبر هذه العناوين الفرعية :

- | | |
|-----------------------|-----------------------------|
| ١ - أبو الحسن وأصحابه | ٢ - بين أبي الحسن وأمه |
| ٣ - خطة أبي الحسن | ٤ - هارون الرشيد |
| ٥ - في قصر الرشيد | ٦ - دهشة أبي الحسن |
| ٧ - على عرش الخليفة | ٨ - في بيت أبي الحسن |
| ٩ - الهمارستان | ١٠ - بين الخليفة وأبي الحسن |
| ١١ - في قصر الخليفة | ١٢ - خاتمة القصة . |

فهذه اثنا عشر عنوانا فرعيا في قصة لا يزيد امتدادها عن خمس صفحات من الحجم الكبير ، وقد حافظ على هذا العنصر ، حتى لو طالت القصة ، وبالطبع تكون الفقرات أطول أيضا .

ب : والحكاية عند كامل كيلاني تسرد باللغة العربية - كما قدمنا - وقد يستخدم الحوار بإحدى طريقتين : أن يتولى المؤلف تقديمه ، بأن يعبر عنه ، وهذا هو الغالب ، الذي نجده مثلا في " الملك ميداس " - من سلسلة أساطير العالم " ، فيقول : " أجال الزائر بصره ... ثم التفت إليه سائلا : ما أوفر ثراك يا صديقي ميداس ... فقال له ميداس : صدقت يا عزيزي " إلخ .

ولكنه قد يلجأ نادرا إلى إجراء الحوار المباشر بذكر اسم المتكلم ، ثم ما تكلم به ، وبخاصة حين يقطع تدفق السرد ليرسم مشهدا قمثليا يحتم مثل هذه الطريقة ، ويحدث أن يجعل هذا المشهد منظومة أيضا (كما في سياق قصة " اللحية الزرقاء " ^(٢)) فقد تبادلت نجاة وحياة الزوج الحوار في مشهد طويل بطيء ، بأسمائهم دون وساطة من الكاتب .

(١) ومن المؤلف أن يتسلسل بعض هذا التصنع إلى نسيج القصة ذاتها ، كما نجد في صد قصة « اللحية الزرقاء » التي أهدر فيها جهده في شرح معنى اللحياني ، واللحيانيين ، والأجرد ، والجرداء

(٢) قام عبد التواب يوسف بتجميع منظومات كامل كيلاني في كتاب خاص ، أطلق عليه " ديوان كامل كيلاني للأطفال " ، سواء كانت أناشيد مستقلة دأب الكاتب على إلحاقها بقصة تحت عنوان " محفوظات " أو تلك التي يوردها مرتبطة بسياق القصة .

ج : والغالب أن يبدأ الكاتب بذكر أسماء الشخصيات الهامة ، ويحدد صفاتها ، هكذا تبدأ " الملك ميداس " وأبو الحسن " و " الأمير مشمش " و " زهرة البرسيم " ، وهذا يعنى أن طريقته هذه ثابتة فيما ابتدعة وفيما استلهمه على السواء . ولكن فيها ثغرة تتكرر عنده أيضا ، وهى أنه يكشف عن الشخصيات على مراحل ، وليس دفعة واحدة ، وقد يكون متأثرا بطريقة " الحوادث " الشعبية ، ولكن أصول الفن القصصى - تفضل أن تتحدد الشخصيات والأخلاق والنسب أو العلاقات منذ البداية ، ثم تتطور القصة من خلال تصاعد الأحداث ، وتعاقب المواقف - فمثلا فى قصة " الأمير مشمش " يضاف - فى صفحة كاملة - الأخوين البخيلين : هامز ، ولامز ، ثم - بعد أن نعتقد أنهما يمثلان طرفى الصراع - نكتشف أن لهما أخا ثالثا يناقضهما فى صفاته ، يسمى رامز . وفى قصة " اللحية الزرقاء " لا يصرح باسم الفتاتين ، ثم بعد أن تزوج " اللحية الزرقاء " نعرف أن اسم زوجته " نجاة " وأن أختها الكبرى اسمها حياة . ثم حين تقع نجاة فى مأزق مخالفة وصية زوجها ، وتعجز أختها عن إنقاذها يتعلق أمليهما معا بأخويهما " ضياء " و " رجاء " ، ولم يكن نعرف بوجودهما - ولا اسميهما تبعا - قبل تأزم الموقف وبلوغه طريقا مسدودا (وإن يكن مفتعلا ، والحل جاء أكثر افتعالا) .

ج : وفى القصص المقتبسة يحرص على " مراحل " الأصل كما قدمنا ، وكما ضرب له المثل بقصة " أبو الحسن " ، كما أنه يبذل جهدا فى الاقتراب من " روح " الحكاية ، وجوهر الشخصية ، وهذا يتجلى - فى أطيب صوره - فى " الملك لير " التى اختصرها وبسطها عن مسرحية شكبير الشهيرة ، وقد حولها إلى " حكاية " سردية ، يتخللها الحوار وإنشاد القصائد ^(١) . فقد حافظ على جوهر الحادثة ، وعلى مأساة الملك المخدوع فى قدراته ، وعبر عن كثير من مواقفها بالشعر ، ومع التسليم بمبدأ أن الشعر لا يمكن ترجمته إلى غير لغته ، فإن التعبير عن الشعر بالشعر هو الأقدر على حمل أسرارها مما يستطيع النثر فهذا لير يتحصر على تسرعة فى قسمة مملكته بين بنتيه :

يـــــارـــــيـــــح : دوى ، دوى وـــــارـــــعـــــوالجـــــو
لا تـــــهـــــدنى ، وعـــــوى وانـــــتـــــزعـــــى حـــــنـــــوى

وأحـــــرقـــــى عـــــوى

أما البهلول ، فيقول لسيدة ، بين المزاح والجد :

قســـــمت - بالأمـــــس - ملكـــــا يا لـــــيـــــر ، أظلم قـــــســـــمة
أقصـــــيت كل عـــــليم جهـــــلا ، وأنكـــــرت علمـــــه

١ - سبق مصطفى لطفى المنفلوطى إلى هذه الطريقة ، حين عرب " فى سبيل التاج " وحولها من مسرحية إلى قصة ، ليناسب القارىء العربى ، ويتمكن من عرض مهارته الأسلوبية .

ورحلت تدنسى لثيما بالمدح يسترلؤمه
بامطفيء النور مهلا شربها النور ظلمه

٣ - أهداف القصص

والهدف هو أوضـح المزايا ، أو الخصائص الإيجابية ، بل نستطيع أن نقرر أن الهدف ، أو المعنى الأخلاقي في القصة هو الذي يقود الحدث ، ويشكل الحاقة . حتى في الأعمال المقتبسة من التراث ، التي يجد نفسه مقيدا فيها بالمأثور ، ولا يعطى لفته الحق في التحرير أو الإضافة ، نجده رغم التزامه بالخط الأساسي لتطور الحادثة يحرص على إبراز المغزى لبعض المواقف أو الدوافع المرحلية ، ويكون هذا المغزى أخلاقيا إنسانيا في جميع الحالات . في قصة " أبو الحسن " المستمدة من ألف ليلة ، انتهت القصة إلى غايتها التي نعرفها في الأصل ، وهي أن توهم أبي الحسن المغفل بأنه الخليفة قائم على غير أساس ، وأن الأمر كله لم يتجاوز أن يكون مزحة . لقد اختار كامل كيلاني أن يضع هذه القصة تحت عنوان " قصص فكاهية " ، وحقيقتها أنها قصة فنية ، أو جمالية ، فيها التشويق والإثارة وفيها طرافة النموذج الإنساني ، بل فيها لمسة فلسفية لا يزال الفن الحديث مشغولا بها ، هي علاقة الحقيقة بالوهم ، وغموض الحد الحقيقي أو إنعدام الفاصل بين ماهو حقيقي وماهو وهمي ، وتداخل العالمين : عالم الحقيقة وعالم الوهم ، أو الواقع والخيال . وهذه على التحديد محنة أبي الحسن . ولعل كامل كيلاني رأى أن التركيز على هذا المغزى لا يناسب الطفل (المتخيل) الذي يكتب له ، وإن كان تركيب القصة يرشحه ترشيعا قويا ، إذ يتكرر اللبس في فهم أبي الحسن لما يشاهده ، وعلاقته بما تمناه (وهذا موجود في الأصل أيضا) فإحساس الكاتب بأن قضية اختلاط الحقيقي بالتخيّل في تصور الإنسان وفكره لا تناسب عقل الطفل ، وليست مما يشغله في مرحلته ، كان تحول تركيزه على السبب في إيثار أبي الحسن لصحبة الغرباء عن المدينة ، ولفترة قصيرة ، لا تتكرر ، لما عانى من خداع الأصدقاء وخذلانهم له ، وأيضاً أمره لكبير الشرطة أن ينكل بخسمة من أشرار جيرانه ، على أن الكاتب لم يذكر مسوغاً لوصف هؤلاء الخمسة بالشر ، وكان واجبا عليه أن يفعل .

إن صراع الخير والشر هو الموضوع الأساسي في قصص كامل كيلاني ، ولا بد أن ينتهي الصراع بانتصار إرادة الخير ، مهما انتصر الشر في البداية . كما أنه من المعتم النصّ على المغزى أو الدرس المستخلص بالطريقة التي " يريدها " المؤلف ، حتى لو لم تكن مستمدة بتلقائية من الأصل ، كما نجد في قصة " الأسد والثيران الثلاثة " (١) ، لقد اخترع شخصية الراوي : " جحا " ، وابنيه ، والشيخ نعمان ،

١ - وهي تنتهي إلى مثل عربي معروف " لقد أكلت يوم أكل الثور الأبيض " ، وقد نسبها صاحب أمثال العرب إلى الإمام علي كرم الله وجه ، وهي بذاتها موجودة في " كليله ودمنة " ، والمؤسف أن ينسبها كيلاني إلى " جحا " ويضعها في سلسلة " جحا قال بأطفال " ، فيضيع فرصة تعريف الطفل بمصدر تراثي مهم ، ويجعل لجحا أسرة ذات أسماء سقيمة غير فنية لإيثاره جحوان ، وابتته جحمة إلخ .

وإذا كان " الأصل " يقدم " موعظة " ألا تسكت على نزول الظلم بغيرك لأنه - إن سكت - سينزل بك يوما ، وفى هذا المغزى كفاية ، فإن " جحمة " تقرر مغزى إضافيا فى آخر أسطر القصة : " قبح الوشاة . وباويل من ينخدع بما يزيفون من قول ، ويركن إلى ما يزينون من إغراء " . وبهذا أضيفت " الوشاة " إلى جانب " الفرقة " كمحلور ينبغى تجنبه .

ولم تخل القصة العلمية من تقرير وتوجيه نحو الدرس الأخلاقى ، مع أن الإمداد بالمعلومات هو أصل رسالتها ، ففى قصة " زهرة البرسيم " التى ابتدعها ليقدم من خلالها بعض أسماء الحيوان ، وصفاته وطباعه إلخ ، يرسم كيف تكون علاقة الحب والوفاء بين الزوجة (الأرتبة) وزوجها (الأرنب) وسبب تمسك كل منهما بالآخر ، بل يجعل من هذا الأرنب أبا مثاليا لأسرة صالحة ، فقد كان " الحُزْر " قد جاب البلاد وطاف بها ، فى أول شبابه ، وعاشر الناس ، واكتسب أكرم ميزاتهم ، وجمع - إلى إخلاصه ووفائه - تجربة نادرة ، وثقافة واسعة ، عرف كيف ينشئ بنيه أحسن تنشئة ، ويبصرهم بكل ما يحتاجون إليه فى الحياة من فنون المعرفة وأنواعها " وبالمقابل تدين القصة السلوك غير السوى ، وتنتهى بصاحبه (الولد الأرنب البكر أبو نهان) إلى أسوأ مصير ، إذ كان يسير وفق أهوائه ، يعمل ما يريد دون أن يستشير ، ويلج ويعاند ، ويتدفع ، حتى سقط بين مخالب طائر من سباع الطير ، فكانت نهايته .

ويتوقف عبد الرحيم محمد عبد الرحيم - فى دراسته عن كامل كيلاى المشار إليها من قبل - عند النزعة الوطنية الاصلاحية فى أدب هذا الكاتب ، ويعتبرها دعامة رسالته التثقيفية ، كما يعتبرها أمسّ العواطف بتكوينه الخاص وسلوكه العملى أيضا ، إذ شارك الكيلاى فى ثورة ١٩١٩ ، وما بعدها من كفاح ضد الاستعمار . ويؤثر قصة " الجواد الطائر " باهتمام خاص ، إذ أنها تصور - فى رأيه - الجانب الوطنى فى حياة الكيلاى ، وتبين لنا - أيضا - وسيلته فى بعث الوطنية . إذ تقوم القصة على أسطورة يونانية ، خلاصتها أن قرية تعمل بالزراعة تحتاج إلى عين ماء تسمى " عين الدموع " ، لكن " تينا " ضخما يسمى الأصل ، له ثلاثة رؤوس (رأس أسد ، ورأس ماعز ، ورأس ثعبان) يقطع الطريق إلى العين ويهدد الفلاحين ، وكان هناك جواد سحرى يخلق بأجنحته القوية فوق قمم الجبال ، ولا ينزل إلا عند " عين الدموع " . قرر أحد شباب القرية القضاء على التنين ، مستعينا بالجواد السحرى ، فقد ورث هذا الشاب عن أبيه لجاما مسحورا ، إذا وضعه فى رأس فرس جامع ذل وخضع له ، فتسلل إلى عين الدموع ، وتمكن من السيطرة على الفرس ، ومن ثم تمكن من قتل التنين . قالتين ذو الرؤوس الثلاثة رمز للاستعمار بأنواعه : العسكرى ، والاقتصادى ، والثقافى ، و" الجواد الطيار " رمز لإرادة الجماهير وطاقتها التى تنتظر من يوجهها ويقودها نحو الهدف المنشود ، " واللجام " رمز للأدب والثقافة ، و" عين الدموع " رمز للحسرات والسلبية التى يعيشها الوطنيون وبلاهم ضائعة . وقد وضع الكيلاى فى القصة الأسطورة طفلا ، جعله هو الذى يرشد الفارس إلى وجود الجواد ومكانه ، ومكنه من السيطرة عليه ، فكان سبيلا إلى القضاء على التنين . إن " الطفل " - عادة - رمز الأمل ، والتفاؤل ، والإيمان بالمستقبل

، وقد عرفنا من قبل أنه من المهم أن تتضمن قصة الأطفال طفلاً أو أكثر ، يكون فى عمر الطفل القارىء ، ويسند إليه دور مؤثر ، لتقوية التفاعل بين القارىء وأحداث القصة . وهكذا قام طفل الأسطورة بوظيفة مزدوجة ، من ناحية الرمز (المؤثر فى المعنى) ومن الناحية التربوية ، التعليمية .

" يقول الكيلانى عن حياة الفارس الذى رمز به إلى نفسه : كان هذا الفارس من عامة الشعب ، ولم يكن أبوه من الأغنياء ذوى الأموال ، وإنما كان متوسط الحال ، وقد رباة تربية حسنة ، فتشأ على حب التضحية والتفانى فى أداء الواجب ، حتى اشتهر بشجاعته ، وعرف بها بين الأصدقاء والرؤساء ، لم يكن له مأرب إلا أن يقدم صنيعاً يقدره جميع الناس ، وكان طريق^(١) الشهرة للشباب فى هذه الأيام أن يخوضوا غمار المعارك ضد أعداء الوطن " إن هذا الاقتباس كما يكشف عن الصلة الحميمة بين كامل كيلانى وبعض شخصيات قصصه ، يكشف أيضاً عن العلاقة الإيجابية بين هذه القصص والظروف التاريخية التى ألفت فيها ، وهذا تأكيد للهدف الأخلاقى ، التربوى ، الوطنى فى نفس الوقت .

* * *

لقد عرضنا لبعض سلبيات قصص كامل كيلانى ، وفى مقدمتها المستوى اللغوى ، ووجود ثغرات فى الحبكة من خلال تقديم الشخصيات ، وتأسيس الحوادث . ولاشك فى وجود عيوب أخرى قد لا تكون على درجة هذين العيبين من الأهمية ، غير أننا لم نرد أن نتوسع فى رصد الأخطاء ، لأن مزايا القصص عند كامل كيلانى لم تتكشف بكل جوانبها بعد ، وهى تحتاج إلى صبر ومعايشة لكل ماكتب ، وهو كثير ، وأن يقرأ فى ضوء الأحداث المستجدة ، والمستمرة منذ محاولاته الأولى أواخر الثلاثينيات ، وحتى أيامه الأخيرة ، فى ختام الخمسينيات ، أى عبر ثلاثين عاماً ، كانت مصر ، والوطن العربى كله ، يتغير فيها تغيراً كبيراً جداً ، فى علاقاته العالمية وحسه القومى ، وتركيبه السكانى ، ونشاطه العلمى ، وخبراته التعليمية ومفاهيمه الاجتماعية والثقافية ..

وإذاً ، فليس من الإنصاف أن نتوسع فى تصيد السلبيات ، ونحن لم نتعرف على المزايا بالقدر الذى يعطينا حق النقد ، مع هذا فقد توقف عهد التواب يوسف فى مقدمه كتابه الذى جمع فيه منظومات كامل كيلانى تحت عنوان " ديوان كامل كيلانى للأطفال " عند بعض ما يؤخذ على كامل كيلانى ، وقصصه . وبعض هذه المآخذ لا أساس له ، مثل اعتماده على الترجمة عن آداب أخرى ، ونقله واقتباسه منها ، وهذا أمر طبيعى ، تدافع عنه مقدمة الديوان " بأن الإبداع لا يأتى من فراغ ، ولم يكن هناك من سبقه إلى الميدان فى لغتنا ، بل لم يكن أدب الأطفال معروفاً عالمياً إلا قبل أن يبدأ بقرن واحد " . وهذا الدفاع سليم وصادق ، غير أن " الاقتباس " لا يحتاج إلى تبرير ، ولا يرتبط بمرحلة تاريخية ، والمهم ألا يكون الاقتباس نقلاً مباشراً ، أو انسياقاً مع الأصل الأجنبى ، على حساب الشخصية القومية ،

(١) المخطوطة : ص ٤٩ ، ٥٠

والأهداف الحضارية الخاصة بأممتنا . وقد قال الأديب الفرنسي الشهير " بول فاليري " : " لا عيب فى أن يتغذى المرء بأفكار الآخرين ، فما الليث إلا عدة خراف مهضومة " ١١

وكذلك يعتذر عيد التواب يوسف عن ملاحظة اللغة بأن المرحلة التى اتجه فيها كامل كيلانى إلى الكتابة للطفل كانت شديدة الاعتناء باللغة ، باعتبارها لغة القرآن ، وكان التعصب للفصحى معلما من معالم الوطنية ، وهذا دفاع صحيح ، ولكنه غير مقبول من الوجهة الفنية ، وليس مسوغا لإفساد الصنعة الفنية ، والأهداف التربوية والتعليمية ، بهذا السيل من المفردات الميتة والتراكيب المهجورة ، وإقامة جدار من العزلة بين الفن والواقع .

كامل كيلانى .. ناظما

لم يقصد كامل كيلانى إلى وضع قصص شعرية قصدا ، فليس له ديوان ، أو ما يشبهه ، وليست له قصص شعرية تساق لذاتها ، وإنما هى أناشيد يضمها إلى كتاب له موضوع مختلف ، أو مشاهد فى سياق قصص نثرية ، وبعض هذه الأناشيد له شكل القصة ، أو يقترب من هذا الشكل ، كما أن المشاهد المنظومة ، هى بطبيعتها ذات تركيب قصصى .

المشكلة الأساسية فى كافة منظومات كامل كيلانى أنها ظلت أكثر تعبيرا عن موقعه كشخص "كبير" يتحدث عن طفل "صغير" ، ولم تستطع استبطان شخصية الطفل ، وإنطاقه هو للتعبير عن نفسه ، فى حدود مدركاته ، وقدرته على الإحساس ، والتفكير ، والتعبير . هذه قصة " مونولوج " عن العام السادس فى حياة الطفل ، إنه العام - كما يقول عيد التواب يوسف - الذى يبدأ فيه الطفل فى القراءة والكتابة وإجادة العد ، لقد كبر الآن ، وأصبح لا يجلس إلى حجر أمه ، بل يذهب إلى المدرسة ليتعلم ، ويجتهد ، إنها سنة هامة ، وحاسمة فى حياة الطفل ، لذلك يتغنى بها الشاعر ، ويريد للصغار أن يتغنوا بها ١١

هذا كله طيب ، وقد تغنى الشاعر بهذا العام السادس ، ونحن نحترم أمنيته أن يتغنى الصغار بقصيدته ، ولكن : إلى أى مدى يمكن تحقيق هذه الأمنية ؟ لابد أن نقرأ القصيدة ، ونرى إلى أى مدى هى مناسبة لطفل السادسة ، بما نعرف عن قدراته :

غير أنى أقرأ - الآن - الكتابا
وكذا أكتب - ما يلى - صوابا
ضاحك السن على ركبة أمى
صرت فى السادس زاد الآن علمى
حافظا درسى فى كل نهار
باجتهادى ، وهو حسبى من فخار

١ - كنت فى العام الذى ولى صغيرا
٢ - وأجيد العد لا أخطئ فيه
٣ - كنت لا أجلس - فى بيتى - إلا
٤ - كنت فى خامس أعوامى ، فلما
٥ - أذهب - اليوم إلى مدرستى
٦ - فوق ظهري : جعبتى شاهدة

إن المتكلم بهذا الشعر لا يمكن أن يكون طفل السادسة ، لا فى مداركه ، ولا فى مستوى فكره ، ولا فى معجمه ولا فى حسه الإيقاعى وقدرته على ترديد الزحان . إن التفعلية المستمرة فى هذه الأبيات " فاعلاتن " ست مرات فى كل بيت ، فالقطعة من بحر " الرمل " وهو يناسب الأغراض الجادة ، ولتفكير الرصين ، ولا يصلح للمداعبة ، وترقيص الأطفال ، إن النفس القصير لطفل السادسة لابد أن يلهث ، ويتقطع دون بلوغ نهاية هذا الشطر الطويل :

" كنت فى العام الذى ولّى صغيراً "

ويمكن أن نوازن بين هذا الشطر ، من الناحية الموسيقية والصياغية ، وبين قولنا فى نفس المعنى :

زمن يمضى وأنا أكبر

وحين نتأمل مقطوعة كامل كيلاتى منجد فى الأبيات الستة أربع كلمات أو جمل تعترض ما بين ركنى الجملة ، فتربك فهم المتلقى الصغير ويتلعثم لسانه و يصبح الشكل مشكلة ١١ ، وفى أكثر من جملة تقديم وتأخير لا يقبل الاعتذار عنه بالضرورة الشعرية ، أو أن " القافية تحكم " كما يقال ، فأول ما ينبه على ناظم الشعر للأطفال ، أن يكون قادرا على تخطى الضرورة ، وتطويع المعانى فى حدود استطاعة الطفل مع الحفاظ على نعومة الألفاظ ، ووضوح الإيقاع ، وسلاسة التركيب الصوتى .

هذا القصور الأساسى ، وهو العجز عن اصطناع لغة الطفل ، وإيثار الإيقاع السريع ، القليل التفاعيل ، قد جنى على أفكاره غاية فى الطرافة ، مثل الحوار بين الشخص وظله ، والحوار بين " الوقت " والمخلوقات المختلفة ، والمغزى فيها يناسب الطفل ، وما ينبه على أن يتعلمه من حسن استخدامه لوقته

الوقت

حل فصل البارد ، واشتد الصقيع
سوف ألقاك إذا عاد الربيع

١ - قالت الطير : لقد حل الشتاء
٢ - فوداعا - أيها الغصن - وداعا

* * *

أيها الغصن - فقد جاء الشتاء
فى الربيع الطلق تشدو بالغناء

٣ - قالت الأوراق للغصن وداعا
٤ - سوف ألقاك إذا ما الطير عادت

* * *

إنسى أنفيس شيء فى الوجود
وأنا من حيث أمضى لا أعود

٥ - ثم قال الوقت للناس وداعا
٦ - ترجع الأوراق والطير جميعا

هذه قصيدة بارعة الفكرة ، طريفة التركيب ، بدرجة تشغلنا عن العيوب الأساسية الواضحة في عملية النظم ، من حيث بطل الموسيقى واتساع مساحة التفاعيل في البيت ، ولكن المقابلة بين تجديد مظاهر الطبيعة ، وحركة الزمن التي لا تعود إلى الوراء ، وتنبيه الطفل إلى التغير عبر الفصول وتغير الإنسان عبر الزمان ، هي في ذاتها فكرة بناء ، وعرضت من خلال حوار ثلاثي ، في مقاطع مختصرة ، وعبارات محددة ، واضحة ، وبذلك تصل إلى هدفها التوجيهي دون عائق يذكر .

وقد استطاع كامل كيلاني أن يضيف إلى أغراض القصة المنظومة ثلاثة فنون لم يسبقه شاعر إليها :

الفن الأول : القصة العلمية المنظومة ، ولقد سبق شعراء إلى نظم القصص ، ولكن لأهداف وعظمية وأخلاقية ، أما الهدف العلمي (وليس التعليمي) فلم يثر اهتمام ناظم قبل كامل كيلاني ، على أن هذا الهدف ينغمز - باستمرار السياق - في نزعة التعليم المسيطرة ، كما نجد في هذه القطعة :

- | | |
|----------------------------|---------------------------|
| ١ - شري بالأمس عمى برتقالا | وقد أعطى ابن عمى برتقاله |
| ٢ - فعض القشر يحسبه لذيذا | فألقي الأمر ليس كما بداله |
| ٣ - فذم البرتقال الحلوجيها | وألقي برتقالته حياله |

* * *

- | | |
|-------------------------------|--------------------------------|
| ٤ - فأنبه أبوه ، وقال مهلا | فقد أخطأت - في الحكم - العداله |
| ٥ - وقشر برتقالته فلما | تلوقها ابنه عكس المقاله |
| ٦ - وصاح : صدقت يا أبتى فعذرا | إذا أصدرت حكمي عن جهاله |
| ٧ - فقال أبوه : كم شيء حقير | يواري في حقارتة جماله |
| ٨ - وكم رجل ضئيل الجسم يسمو | على الأقران إن خبروا فماله |
| ٩ - وآخر يملأ العيينين زهوا | تراه - حين تسخره - حشاله |
| ١٠ - فلا يخدعك ظاهر من تراه | ومحس قبل صحبتته خلال له |

هذه قصة في عشرة أبيات ، الخمسة الأولى تجعل منها قصة علمية طريفة ، تربط بين الإدراك والخبرة العملية ، وعدم التسرع في الأخذ بالظاهر وإضافة تبين إلى هذه الخمسة تضيف وعيا أخلاقيا وتنبيهها لم يحرك " بؤرة الاهتمام " بعيدا عن الدرس العلمي بدرجة كبيرة ، أو مفسدة له . ثم تتجسد المشكلة في إضافة الأبيات الثلاثة الأخيرة ، لقد تشتت الاهتمام ، وانطمست البؤرة ، وأصبحت القصة

غير متجانسة النسيج ، أو متوحدة المعنى ، وقد اتسعت الفجوة بين بدايتها ونهايتها ، فليس من المقبول أن يوجه أب تلك النصائح " الثقيلة " - الماثلة في الأبيات الثلاثة الختامية إلى طفل لم يعرف - إلا بعد إرشاد من والده - أن قشر البرتقالة مر ، لاذع ، وأنه لن يحصل على العصير الحلو إلا بعد تقشيرها . النصيحة صحيحة في جوهرها ، والقياس مقبول من الوجهة المنطقية ، ولكنه ألقى إلى غير المؤهل لسماعه .

الفن الغاني : يتمثل فيما ابتدعة من وضع مشاهد منظومة في أثناء قصصه ، فهذا المشهد يكسر الملل ، ويعطى فرصة لحفظه وتمثيله حين يقرأ في الفصول الدراسية ، وهو لا يختار هذه المشاهد اعتباطا ، أو دون تدبر ، إنها تكون محتشدة بالحسّ الدرامي ، إذ يبلغ الاتفعال الذروة ، وتكون الأفعال في لحظة اختبار صعبة ، وهذا ما نجده في المشهد المنظوم من قصة " اللحية الزرقاء " ونجدة أيضا في اختيار مقاطع للنظم في سياق ترجمته وصياغته لمسرحية الملك لير ، من أروعها في اختيار القصة وتحديد المغزى ، هذه الحكاية التي يرويها بهلول - مضحك الملك - ليسرى عنه ، ولينير فكرته عن آثار فعلته المتوقعة :

- | | |
|------------------------------|---------------------------|
| ١ - قد حدثتنا أصدق الأمثال | فيما مضى من الزمان الخالي |
| ٢ - بقصة تروى عن العصفور | أبصرني وكرم من السوكور |
| ٣ - فرخ غراب مشرقا على التلف | فقال للفرخ اطمئن ، لا تخف |
| ٤ - وأدنا الفرخ رداوا ، ولم | يسزل به حتى شفاه من ألم |
| ٥ - وكان عنده العزيز الغالي | وأكرم الأبناء والسعيال |
| ٦ - حتى إذا الفرخ غدا غرابا | لم ير غير قتله ثوابا |
| ٧ - وأهلك الغراب من رياه | جزاء ما قدم من حسنا |

فصيح لير متعجبا : ماذا تعني بهذه القصة يا بهلول ؟
فأجابه ضاحكا :

أراك يا عـم فعلت فعله
سوف تجزى في الحياة مثله
أنت شبيه ذلك العصفور

وهذه الحكاية لها شبه عند إيسوب ، وأيضا نظمها شوقي تحت عنوان " البلايل التي رباها اليوم " ، وهي جميعا تنتهي عند حكمة أن الطبع غلاب ، فعند إيسوب أدفا الطفل حية جمدها البرد ، فلما تحركت لدغته ، وعند شوقي أصيبت البلايل بالكم لأنها نشأت في بيت اليوم ، وهنا قتل الغراب منقذه ، وقديما قال الأعرابي : " ما أدراك أن أباك ذئب " !!

وقد نظم كامل كيلاني عددا من القصص والمشاهد التي أجاد فيها اختيار الموضوع - بالنسبة لعمر

الطفل - والإيقاع المناسب ، والمفردات ، والتراكيب التي لا يتعثر فيها اللسان . من هذا النوع " قصة عنقود العنب " ، وإن عانت شيئاً من الإطالة ، التي أبطأت من تدفقها ، و" قصة أرنب " التي يصفها عهد التواب يوسف بأنها أطول ما نظم كيلا تى من قصائد ، وأجملها ، وهي فى خمسة مقاطع ، وهي تعتمد على " التردد " .

الفن الثالث : نظم القصة المعتمدة على التردد ، كما فى " قصة أرنب " ، فهي تبدأ بمقطع قصير ، تدل طريقة نظمه ، وتردده بين مقاطع القصيدة أنه يؤدى بشكل جماعى ، كلما انتهى مقطع من القصيدة . يقول المطلع :

- ١ - اسمع منى ما أحكيه
- ٢ - اسمع قولى فكرفيه
- ٣ - اسمع منى قصة أرنب
- ٤ - اسمع تفهم ، اسمع تعجب

* * *

- ٥ - وسط الغابة نهر يجرى
- ٦ - وثلاث من عالى الشجر
- ٧ - مرتفعات فوق النهر

٨ - فهنا شجرة ، وهنا شجرة

٩ - وهنا ثلاثة الأشجار

ثم يبدأ - فى مقطع جديد - وصف الوقت وحركة الأرنب ، فى أعقابه يعود التردد " وسط الغابة نهر يجرى " إلخ ، ثم يبدأ مقطع عن الصيد وكلايه ، ليعود التردد ، ليعقبه مقطع عن محاولة الأرنب الهرب من الصيد والكلاب ، ليتكرر التردد ، ثم يكون مقطع الختام بإعلان نجاة الأرنب ، لتغنى الجماعة : " وسط الغابة نهر يجرى " .

هذه قصة نظمية بارعة ، أضافت إلى فن شوقى أمير الشعراء فى هذا المضمار ، لقد فكر شوقى فى الطفل ، ولكنه لم يفكر فى " الفصل الدراسى " ، ولا فى " اللعب الجماعى " ، وطريقة نظم هذه القصة تقدم نموذجاً جميلاً وسهلاً ومفيداً ، للقصة التي تؤدى بشكل جماعى ، فى الفصل ، كما فى اللعب .

وقد تكرر بناء القصة على التردد الجماعى فى مقاطع منها ، فى قصص أخرى مما يشير إلى أن

كامل كيلاتى فطن إلى الأهمية التربوية التى يمثلها الأداء الجماعى ، والقيمة الموسيقية المكتسبة بالترديد (التكرار) ، من هذا القبيل " نشيد الديك " الذى يتناسب مراحل الرياض أو الصف الأول الابتدائى ، وهذا النشيد قطعة مرحة تغرى بالإقبال عليها ، والإسراع بحفظها :

الديك يصيح : ياعَوَّ عَوَّ عَوَّ : لن تنسأك .

الكل يردد : لن تنسأك .

الديك : كاك ، كاك ، قرن البقرة ، يتحدأك

الكل يردد : يتحدأك

الديك : نهق حمار ، حين رآك .

الكل يردد : حين رآك .

الديك : نط الكلب ، عض قفأك .

الكل يردد : عض قفأك .

الديك : كاك ، كاك ، لطف الله ، كف أذاك .

الكل يردد : كف أذاك .

الديك : كاك ، كاك ، أبدا لن ترجع ، إياك .

كاك ، كاك ، نحن جميعا لا نخشاك .

الكل يردد : لانخشاك .

فهذه القصة - المونولوج - الديك فيها يهدد الذئب ، ويتوعد بما يخيفه ، ويفضح تسلله ، وقد يهلكه ، وهذا الديك قوى بزملائه فى دار الفلاح ، وقوى بالذين يرددون تهديداته ، ولا بد أنهم يزعمون بجملها القصيرة ، وفى هذه العبارات - على لسان الديك - يتردد صوت (الكاف) ، فى القافية ، فيناسب صياح الديك ، مع سرعة الإيقاع ، وطرافة الصور ، وهذا النمط مما انفرد به كامل كيلاتى ، غير أنه - مع الأسف - لم يكثر من مثل هذه المحاولة المتميزة .

دراسة تطبيقية

سنختار حكاية " الأسد والثيران الثلاثة " نموذجاً للتطبيق ، لننتعرف - بشئ من التفصيل - على طريقة كامل كيلاتى فى تشكيل المادة القصصية . واختيار هذه الحكاية لثلاثة أسباب : أن لها أصلاً تراثياً ، فهنا مجال لاكتشاف علاقة الاتباع أو الابتداع فى الموروث ، وثانياً لأنها حكاية قصيرة يسهل احتواء نصّها فى إطار هذا الكتاب ، ولأنها - ثالثاً - تعكس أهم خصائص فن قصة الأطفال عند كامل كيلاتى ، بميزاته وسلبياته .

أ : وأصل هذه الحكاية لمجدة في " خرافات إيسوب " تحت نفس العنوان الذي اختاره كيلائي :
" الأسد والثيران الثلاثة " . وهذا نصّها : " كان ثلاثة ثيران يرعون في أحد المروج ، وكان أسد يرنو
ومنيته أن يقعوا له فرائس ، ويلتهمهم ، لكنه كان يستشعر أنه غير ندّ للثلاثة ما كانوا معا .
وبدأ بكاذب الهمس ، وخبث الإيحاء ، ليثير بينهم الحسد والريبة وبعد قليل نجحت مكيدته خير
نجاح ، فقد دبّ بينهم الفتور والبغضاء وانتهى أمرهم إلى أن تباعدوا ، وذهب كل منهم يرضى وحده .
ولم يكد الأسد يرى منهم ذاك ، حتى وثب عليهم واحدا بعد واحد ، وقتلهم بالدور " .
أما الحكمة المستخلصة من الحكاية فيجملها في أن " شحنا الأصدقاء ، فرص الأعداء " .
ب : ثم نجد للحكاية ذاتها صيغة أكثر تفصيلا ، وأقرب إلى نصّها المتداول
من كتاب " مجمع الأمثال " للميداني

" إنما أكلت يوم أكل الثور الأبيض "

" يروى أن أمير المؤمنين عليا ، رضى الله تعالى عنه ، قال : إنما مثلى ومثل عثمان كمثلى أثوار
ثلاثة كن في أجمة ، أبيض ، وأسود ، وأحمر ، ومعهم فيها أسد ، فكان لا يقدر منهم على شيء .
لاجتماعهم عليه ، فقال للثور الأسود والثور الأحمر : لا يدل علينا في أجمتنا إلا الثور الأبيض ، فإن
لونه مشهور ، لوني على لونكما ، فلو تركتماني أكله ، صفت لنا الأجمة . فقالا : دونك ، فأكله ، فأكله
فلمّا مضت أيام قال للأحمر : لوني على لونك فدعنى أكل الأسود لتصفو لنا الأجمة ، فقال : دونك ،
فأكله ، فأكله . ثم قال للأحمر : إني أكلك لا محالة . فقال : دعنى أناذى ثلاثا . فقال : افعل . فنادى :
ألا إني أكلت يوم أكل الثور الأبيض . ثم قال رضى الله تعالى عنه : ألا إني هنت . ويروى : وهنت يوم
قتل عثمان . يرفع بها صوته ، يضربه الرجل يرزأ بأخيه " .

باستطاعتنا أن نقرأ الآن ما صنع كامل كيلائي ، ونرايب علاقة ماكتبه بهذين النصين المأثورين ،
اللذين لا تشك في أنه اطلع عليهما ، ونرى كيف أضاف ، وحوّر ، وإلام هدف بما أضاف ، وما تصرف فيه
وصوره :

١ - من الواضح أن كامل كيلائي اطلع على الحكاية كما جاءت عند إيسوب ، وكما رواها
الميداني منسوبة إلى الإمام على (كرم الله وجهه) . وقد تدل النظرة المتعجلة على أن صلة ماكتبه
كيلائي بالصيغة العربية القديمة أقوى من صلته بالصيغة الإغريقية ، اعتمادا على التفاصيل ، وذكر
ألوان الثيران ولكن التأمل يدل على عكس ذلك ، فالنص الإغريقي هو أولا في متناول اهتمام كامل
كيلائي لما بين الخرافة على لسان الحيوان وقصص الأطفال من علاقة قوية . ثم إن الصيغة الإغريقية هي
التي تتحدث عن الهمس والإيحاء والحسد والريبة . ونرجح أن هذه الإشارة هي التي أنتجت عند كامل
كيلائي شخصية " ابن آوى " وقد استخدم هذه الصفات ذاتها في الإيقاع بين الأصدقاء الثلاثة .

٢ - حاول كامل كيلاتى أن يحافظ على الجوَّ التراثى فى قصته ، مع حرصه على الاقتراب من عالم الحياة المعاصرة ، والواقع الذى يعيشه الطفل القارىء ، ويتجلى الطابع التراثى فى : وجود راوية ، وأن هذا الراوية هو جحا الذى يآلف الأطفال مزاحه ونوادره ، وإضافة وزير إلى الأسد هو - على وجه التحديد - ابن آوى الذى وزر للأسد من قبل فى كليلة ودمته . كما يتجلى الطابع العصرى فى إدخال العنصر الإنسانى فى الحكاية ، عن طريق راويتها ثم التعليق عليها ، وجعل الأسرة وضيئها الشيخ نعمان فى مجلس السمر ، والعناية بوصف الجو ، واختيار لحظة إقبال الضيف للتجمع حوله .

إن هذا الشكل الفنى الذى ظهرت به الحكاية له جذور تراثية أيضا ، ويطلق عليه - فنيا - القصة داخل القصة . فقد بدأت الحكاية بأسرة جحا ، وبها انتهت ، وفى داخل هذه القصة توجد قصة الأسد والثيران الثلاثة . مع هذا نشعر بأن الكاتب لم يستطع دمج القصتين ، وليست إحداها ضرورية يتوقف عليها فهم الأخرى ، وبذلك ظلت حكاية جحا مجرد طريقة فى التقديم .

٣ - أضاف كامل كيلاتى شخصية حيوانية (حاضرة) هى ابن آوى ، الذى قام بدور أساسى وشخصية أخرى أشير إليها فقط هى الكركدن ، الذى استخدم لإثارة مخاوف الثورين ، واحدا بعد الآخر . كما غير كامل كيلاتى فى ترتيب لقاء ابن آوى بالثورين ، فجعله يلتقى الثور الأحمر أولا ، ويشير شكه فى صاحبه ، ويدعوه للاحتماء بالأسد ، ثم يفعل الشيء نفسه مع الثور الأسود . مع هذا تم التخلص منهما على نفس الترتيب الذى جاء فى الصيغة العربية التراثية ، وهذا يعنى أن التقديم والتأخير فقد مبرره ، وكان من الخير أن يظل الأمر على ماكان عليه .

٤ - قسم كامل كيلاتى حكايته إلى فقرات ، ووضع لها عناوين فرعية تقود القارىء الصغير إلى استيعاب مراحل المغزى مرتبة على تطورها الزمنى فيما عدا اللقاء بالأحمر ، ثم الأسود ، فى حين أن التخلص من الأسود هو الأسبق . وقد حاول أن يجعل القسم البشرى يتداخل مع الحكاية الحيوانية بأن تداخل ابنا جحا وضيئ فى تسلسل هذه الحكاية الحيوانية ، ليكسر الملل وينبه إلى استمرار الهداية (الجلسة الأسرية للسمر) .

٥ - لم يحدد كامل كيلاتى المستوى المخاطب فى حكايته ، فمع أنها فى بساطة تركيبها تناسب طفل المرحلة الابتدائية ، ولا ترتقى إلى مطالب فنى المرحلة الإعدادية ، فإنه أسرف فى حشد (أو حشر) الكلمات والعبارات ، تحت شعار إمداد القارىء الطفل بكلمات جديدة ، ولكننا نعتقد أن الإسراف فيها يقصد عملية التوصيل ، وإنه إما أن يصرف الطفل عن قراءة القصة بكاملها ، وإما أن يقفز فوق الكلمات غير المفهومة له ، مكتفيا بما يدركه من المعنى العام ، وبهذا تفقد هذه الكلمات دورها الذى علقه عليها الكاتب .

ولكى يتبين لنا هذا الإسراف ، نقدم هذا الرصد لها :

رغب إلى : (بمعنى أراد أو أحب ، وهى عكس : رغب عن ، بمعنى كره) .

صوته المأنوس : (ويكفى أن يقول فى مكانها : المألوف أو الطيب) .

جبلت عليها : (التى خلقها الله عليها)

لاتعيبه : (لاتتعبه) (لاتعجزه)

كللت : (انتهت بنجاح)

أنشأ ابن آوى يقول (أخذ)

وقس على هذا كلمات : الائتناس بحديث ؛ - فضله ومنتنه - هش وش - أخذ يشقته إليه - إنى غير مصيب - ظل يناقله الكلام - إنما تنظر أنت يا صاحبي فى مرآة نفسك - يأبى على إعجابى بأخلاقك ...

كل هذه الكلمات والعبارات ، مما له بدائل ، يسهل الاهتداء إليها (كما فعلنا فى الكلمات الست الأولى) ، وكانت القصة - بهذه البدائل - تكون أسير إدراكنا ، وربما أكثر جمالا .

٦ - لقد حدد إسروب هدف حكايته بأن إيقاع الفرقة بين المتحدين هو أقرب طريق إلى هزيمتهم والقضاء عليهم ، وهو ماتدل عليه الحكاية المنسوبة إلى سيدنا على بن أبى طالب ، ولكن كامل كيلاسى أخذ بأسلوب ازدواج الدرس الأخلاقى ، أو الحكمة المستخلصة ، وصواب هذا الأسلوب أو خطؤه يحدده المستوى التعليمى ، والعمر ، وهو مالم يحدده الكاتب ؛ وإن كان يرجع - من طريقة الطباعة وكثرة الصور - أنه يتوجه بحكايته إلى طفل المرحلة الابتدائية ، ولهذا كان من الأوفق الاكتفاء بمغزى واحد ، هو المغزى المصاحب للقصة منذ أقدم صيغة لها .

٧ - لقد أخذت " الحكاية " شكلها الفنى المقنع ، والمتع فنيا ، من خلال التفاصيل ، وتصوير الأحاسيس الداخلية ، وإضافة شخصيات حيوانية قوى عنصر الصراع ، كما أن إضافة " الإنسان " قرب الصورة إلى الواقع الاجتماعى المألوف للطفل .

~*~

المحتوى

رقم الصفحة

الموضوع

٣ مقدمة
٤ مدخل
١٣ الفصل الأول : الاطفال وقصصهم
٢٣ الفصل الثانى : قصص الاطفال : : اتجاهات موضوعية
٣٣ الفصل الثالث : قصص الأطفال : أصول فنية
٤٣ الفصل الرابع : مسرح الأطفال
٥١ الفصل الخامس : نموذج وتطبيق
٥٧ الفصل السادس : راقدان من جيل الرواد
٧١ الفصل السابع : كتاب آداب العرب
٨٧ الفصل الثامن : حكايات أحمد شوقى
١٠٥ الفصل التاسع : كامل الكيلانى

**



Glnization of the Alexandria Library (GOAL)
Bibliotheca Alexandrina

رقم الإيداع : ٩٧٧٣ / ١٩٩٢

I . S . B . N 977 - 00253 9 -

العرب

8



٦٠ شارع القصر العيني . أمام روزاليوسف
(١١٤٥١) القاهرة
ت : ٣٥٥٤٥٢٩ فاكس : ٣٥٤٧٥٦٦